

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد و ایره المعارف اسلامی

شماره ثبت ۶۹۱۶۴
ردیف
تاریخ ۲۷/۳/۸۵



مرکز تحقیقات کامپیوتر و علوم اسلامی

فصول

مجله النقد الأدبی

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثاني

العدد الثالث

إبريل، مايو

يونيو ١٩٨٢

٣

فصول

مجلة النقد الأدبي

مستشارو التحرير

زك نجيب محمود
سهير القلماوى
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدى وهبه
مصطفى سوييف
نجيب محفوظ
يحيى حقى

رئيس التحرير

عزالدين اسماعيل

مدير التحرير

ساعات حشوية

سكرتيرة التحرير

اعتدال عثمان

الإخراج الفني

فتحي أحمد

السكرتارية الفنية

أحمد عنتر

عصام بهى

محمد بدوى

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ٢٤ دولاراً للهيئات .
مضافاً إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولار) .
(أمريكا وأوروبا ١٥ دولار) .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة فصول - الهيئة المصرية العامة للكتاب شارع كورنيش
النيل - بولاق - القاهرة - ج . ع . م تليفون المحلة
٧٧٥٠١٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ .

الاعلانات :

يتفق عليها مع إدارة المحلة أو مندوبيها المعتمدين .

الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ١ دينار - الخليج العربى ٢٥ ريالاً قطرياً - البحرين ديناراً
ونصف - العراق ديناراً وربع - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان ١٥ ليرة -
الأردن ديناراً وربع - السعودية - ٢٠ ريالاً - السودان ٢٥٠ قرشاً -
تونس ٧٠٠ ر ٢ دينار - الجزائر ٢٤ ديناراً - المغرب ٢٤ درهماً - اليمن
١٨ ريالاً - ليبيا ديناراً وربع .

الاشتراكات

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠٠ قرشاً . ومصاريف البريد
١٠٠ قرش .

ترسل الاشتراكات بحالة بريديّة حكوميّة .

المحتوى

- أما قبل..... رئيس التحرير ٤
- هذا العدد..... التحرير ٥
- المسرح المصري القديم..... هيام أبو الحسين ١٣
- خيال الظل . مسرح العصور الوسطى الإسلامية..... مدحت الحيار ٢١
- إيزيس الحكيم بين الأسطورة والواقع السياسي..... فؤاد دودة ٢٩
- العرض المسرحي بين التأليف والإخراج..... سعد أردش ٤٥
- خالق النص وصاحب العرض..... نعمان عاشور ٥٣
- توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي عربي..... إبراهيم حمادة ٥٩
- قناع المرحبة..... أحمد عثمان ٦٩
- مجلدات التفرغ في المسرح العربي..... محمد بدوي ٨٩
- انتونان آرتو ومسرح القصة..... حفيظة عبد المنعم ١٠٣
- مسرح العيث في فرنسا..... جوزين جودت عثمان ١٠٩
- انظر إلى الماضي في غضب..... نجيب فايق اندراوس ١١٧
- المسرح النفسي..... محمد عثمان ١٢٩
- التيارات المعاصرة في المسرح الأمريكي..... سمير سرحان ١٣٧
- المسرح الخفي مسرح سياسي..... أحمد زكي ١٤٣
- عن مسرح الحياة اليومية..... سامية أسعد ١٥١
- أدب الحرب في المسرح المغربي..... عبد الرحمن بن زيدان ١٥٩
- المسرح الإقليمي والبحث عن هوية..... أمير سلامة ١٧٣
- أصول الدراما ونشأتها في فلسطين..... إبراهيم السعافين ١٨٣
- ندوة العدد..... إعداد : أحمد عنتر ١٩٧
- قضايا المسرح المعاصر
- الفن المسرحي من خلال تجاربهم..... ٢٠٩
- الواقع الأدبي : ٢٢٩
- مجرة نقدية
- قراءة نقدية لثلاثية نجيب سرور..... هدى وصفي ٢٣٠
- متابعات أدبية :
- التاريخ والواقع . قراءة في «باب الفتح»..... إعتدال عثمان ٢٣٨
- الفارس والأسيرة والمهموم المعاصرة..... سمير بيرس ٢٤٤
- عرض دراسات حديثة :
- سيمولوجيا المسرح والدراما..... نبيلة إبراهيم ٢٤٧
- فارست في الأدب..... عصام بيبي ٢٥١
- المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى اليوم..... أسامة أبو طالب ٢٥٦
- الدوريات الأجنبية :
- الدوريات الإنجليزية..... فريال جيوي غزول ٢٦٠
- الدوريات الفرنسية..... ٢٦٥
- رسائل جامعية..... عرض : محمد الطاووس ٢٦٧
- مناقشات : ٢٧٣
- أوهام .. وهنات..... ماهر شفيق فريد
- ملاحظات قارئ..... محمد القارس
- البيولوجيا :
- ٢٧٥
- المسرح العربي الحديث في اللغة الإنجليزية..... ماهر شفيق فريد
- بيولوجيا المسرح العربي ١٩٧٠ - ١٩٨٠..... إعداد : التحرير ٢٨٥
- This Issue ترجمة : ٢٩١
- مراجعة : فخرى قسطندي

المسرح اتجاهاته و قضاياها

أما قبل

.. فإن أى تقصير من جانب تحرير هذه المجلة يمكن أن يكون موضوعا للنقد ؛ ولكن فرق كبير بين أن يكون هذا النقد موضوعيا وعلميا ، وأن يكون مجرد تشهير . ولنا من الغفلة بحيث ندعى لهذه المجلة الكمال ، أو أن القصور لا يلحق بها قط في جانب أو آخر ، ولكننا نبذل أقصى جهدنا لكي نرتفع بها عن السوقية والغوغائية ، ونجنبها مزالق العشوائية ، ولكي نجعل منها أداة معرفة حقيقية ، ومنبر فكر حر ، يستوعب الماضي ، ويعايش الواقع ، ويتطلع إلى المستقبل فإذا بدا لأحد بعد ذلك أننا قصرنا في جانب فمن حقه - بل من واجبه - أن يشرح لنا وجه هذا التقصير ؛ ولكن من واجبه أيضا أن يحصى الجوانب الإيجابية ، وأن يقيس هذا وذلك كله إلى طاقة البشر .

ولقد أخذت على العدد السابق بعض المآخذ ، ولكنها كانت إلى التشهير أقرب منها إلى النقد الموضوعي . لقد كان موضوع ذلك العدد هو « الرواية وفن القص » ، وكان هدفه الأساسى هو دراسة القضايا التي يطرحها علينا هذا الفن الأدبي ، ولم يكن بحال من الأحوال التأريخ لهذا الفن ، أو رصد ما أنتجته أجيال الروائيين المتعاقبة ؛ لأن التأريخ والرصد قد يصلحان هدفا لكتاب أو لسلسلة من الكتب ، ولكنها لا يصلحان لمقالات تنشرها مجلة متخصصة ، ونتيجة لغياب هذا الوعي المنهجي راح عدد من كتاب الرواية المعاصرين يبحثون عن أسمائهم في هذا العدد ؛ هل ناقش أحد أعمالهم ، أو أحدث كاتب لهم ذكرا ؟ وعندما لم يجدوا شيئا من ذلك تميزوا من الغيظ ، وراحوا يكيلون للقائمين على المجلة نهباً أهون ما فيها التقصير الشنيع . ولقد حاول بعضهم أن ينجي دوافعه الشخصية وراء التمسح بأسماء بعض الروائيين الذين يتنمون إلى أجيال سابقة ، والذين لم يرد لهم ذكر في ذلك العدد ؛ ولكن بعضهم الآخر قد أعلن عن دوافعه الخاصة بلغة لا تحتمل التأويل . هذا في الوقت الذي ألمهم فيه - بل أوجعهم فيها يبدو - أن يجدوا غيرهم من كتاب الرواية قد ظفروا باهتمام أكثر من كاتب .

مركز بحوث وتطوير علوم إلكترونية

وفي هذا السياق أود أن أوضح - فيما يخص هذه المجلة - عددا من المبادئ :

أولاً : أننا لانطلب من أحد أن يعد دراسة للملف الرئيسى للعدد حول نتاج أديب بعينه ، بل نلج دائما في أن يكون المنطلق من قضية إستمولوجية أو مذهبية أو فكرية أو جمالية . أما فيما يتعلق بالاستشهاد أو الجانب التطبيقي لما يقدم الباحث من طروح نظرية ، فتروك له ، وإن كنا نؤثر أن يكون النموذج التطبيقي من أدبنا العربي . وليس في مقدور أحد - بل ليس من حقه أصلا - أن يحمل ناقدا على الاهتمام بأديب دون أديب ، أو عمل دون آخر ؛ فالناقد حر فيما يهتم به من أعمال .

ثانياً : أن هذه المجلة - شأن كان المجلات المتخصصة - تضع لنفسها معايير صارمة . وعلى أساس من هذه المعايير فإنها تقبل للنشر بها ما تقبل ، وترفض ما ترفض . وليس هذا بدعا ؛ فهكذا تصنع كل مجلات العالم . والأمر الذي ينبغى أن يكون واضحا هو أن المقالات التي قد تكون صالحة للنشر في مجلات أخرى ، لا تكون بالضرورة صالحة للنشر في هذه المجلة .

ثالثاً : أن العمل الأدبي الجيد يفرض نفسه على النقاد والدارسين فرضا ؛ ومن ثم يبرز صاحب هذا العمل ويتحدد مكانته . ولا أهمية هنا لكثرة ما يكون أحد الكتاب قد أفرزه من نتاج . على أن العمل الأدبي الجيد نفسه لن يمنح مقالا متافئا عنه حق النشر . وأيضا فإن العمل الأدبي العادي - فضلا عن الرديء - لن يكون مستجا لدراسة خاصة عنه .

رابعاً : أننا - كما أعلننا منذ البداية الأولى - لا نسلم بالمشهور ابتداء ، بل نرى أن كل شيء قابل للنظر ولإعادة النظر . ومادام الأمر كذلك فإنه من المستبعد نهائيا أن نتورط في الانحياز إلى أديب بعينه فنُدفع به فوق رؤوس الآخرين . ذلك أن إيديولوجية الأديب عندنا - أيا كانت - ليست هي المعيار الذي يحدد القيمة الفنية لأعماله . ويستوى في هذا المعروفون من الأدباء ، وأنصاف المعروفين ، وأنصاف الأنصاف .

هذه هي المبادئ الأساسية لخطة العمل في هذه المجلة ؛ وهي التي مكنتها من أن تخطى قدما في تحقيق أهدافها المعرفية . وليس غريبا أن يحدث نجاحها وجمعا لبعض الأفراد ، وأن يملأ نفوسهم غيظا .

أما بعد ، فهذا هو العدد السابع من هذه المجلة ؛ وموضوعه الأساسى هو المسرح ؛ قضاياها واتجاهاته ؛ نرجو أن يكون فيه ما يلبى بعض المطالب ، وما يثير شيئا من الاهتمام .

□ رئيس التحرير

المسرحية صياغة جديدة لتلك الأسطورة . نحمل رؤية صاحبها أو وجهة نظره . فقد رصد الباحث الدور الخاص الذى قام به المؤلف في هذه الصياغة . وقد كان أبرز ما رصده الباحث في هذا المجال حرص الحكيم على تنقية الأسطورة من الجو الخرافى الذى يعتمد على المعجزة وسيلة لقضاء المطالب . ثم إدارته للصراع بين نسقين من أنساق السلوك . يرتبط أحدهما بالعلم والآخر بالسياسة . فإذا هو صراع بين الرغبة في تحقيق الخير للناس والرغبة في الاستئثار بالحكم . وهذا الصراع نفسه يتولد عنه بالضرورة صراع آخر بين الوسيلة والغاية . وإذا كان الصراع بين مست (رمز الشر) وأعوانه من ناحية . وإيزيس وحورس من ناحية أخرى . ينهى بانتصار الأخير معتمدا على التحايل والرشوة . فإن الحكيم يقدم شخصية « الكاتب » - برؤيته الخاصة - لكى يكون مثالا للإصرار على ضرورة أن يتصر الخير بنفسه وبقوته الذاتية . وفاء لمبادئ أوزيريس .

وهكذا تعود الأسطورة القديمة لتستأنف نجلياتها في مسرحنا الحديث .
وبهذه الدراسة ينتهى المحور الموضوعى الأول من محاور هذا العدد .
ثم يبدأ المحور الثانى بمقال للمخرج المسرحى الأستاذ سعد أردش عن « العرض المسرحى بين التأليف والإخراج » . وهو المقال الأول من ثلاثة مقالات تشكل هذا المحور ، وتتعلق - بصفة عامة - بالشكل المسرحى .

وفي هذا المقال بقرر الكاتب أنه إذا كان المسرح فنا من الفنون التي تنهض على أساس من الكلمة . شأنه في هذا شأن الرواية والقصة القصيرة والقصيدة ، فإنه يختلف - مع ذلك - عن هذه الفنون الأدبية الصرفة . من حيث إن العمل المسرحي لا يتجسد على خشبة المسرح إلا نتيجة لتآزر جهود عدد من الفنانين ، يأتي في مقدمتهم الممثل والمخرج . وعلى هذا فإن النص الدرامي المكتوب على الورق هو نوع من الإبداع الفني يختلف كل الاختلاف عن « العرض المسرحي » . كما تختلف الأشكال الجامدة على الورق عن الحياة المتفجرة بالدم والحركة والانفعال . ومن هنا أصبح عمل المخرج عملاً إبداعياً كذلك ، ولم يعد في وسع المسرح أن يستغنى عن جهوده ، بل إن وظيفته قد تآكدت في المسرح الحديث - عالمياً - يوماً بعد يوم . ونظراً لذلك الاختلاف الجوهرى المقرر بين النص المكتوب على الورق . والعرض المؤدى على خشبة المسرح . أصبح من الممكن الحديث عن حرية المخرج في تأويل نصوص الكاتب . ومع ذلك تظل هذه الحرية مشروطة بتعايير محددة . بحيث لا يتجاوز تفسير المخرج الهدف الأخير لنص الكاتب . وقد أوجز « جاك كوبو » - المخرج الفرنسى الكبير - هذه المعايير - على نحو ما يوردها صاحب المقال ، فيما يلى :

- أن الخرج لا ينتج أفكارا ولكنه يسنكشف هذه الأفكار.

... أن المخرج يترجم الكاتب .

- أن على المخرج أن يحسن قراءة النص وأن يستوعب إيماءاته .

نم يقرر كاتب المقال ضرورة الالتزام بحد أدنى من التفاهم والالتقاء بين المؤلف والمخرج حول المضمون الفكرى للمسرحية ، وأسلوب معالجتها . وأخيرا يعرض الكاتب لبعض المواقف ذات المغزى فى هذا الصدد . التى مر بها خلال تجربته فى الإخراج المسرحى . هذه وجهة نظر فى قضية قديمة متجددة . يطرحها علينا أحد أساتذة الإخراج المسرحى : فما وجهة نظر المؤلف : مبدع النص الدرامى ؟

هنا يأتي مقال الكاتب المسرحي المشهور الأستاذ نعمان عاشور عن «خالق النص وساحب العرض» لكي يعرض لنفس القضية . أعنى قضية العلاقة بين النص الدرامي والعرض من خلال وجهة نظر المؤلف . التي كونها - كذلك - من خلال تأملة وتجربته على السواء . ويرى الأستاذ نعمان ضرورة اشتراك المخرج مع المؤلف في رؤيته الإبداعية . ويعترض على التسمية التي يطلقها المخرجون على أنفسهم بوصفهم «أصحاب العرض المسرحي» . ثم يقدم صورة عامة لأوضاع المسرح المصري ، مستعرضا البدايات الأولى للمسرح المترجم والمغرب ، ثم بادرة التأليف المسرحي عند عبد الله التنديم ، التي لم تستمر نتيجة للاحتلال البريطاني لمصر . ثم يذكر كيف نشأت في كنف الاحتلال أشكال مسرحية غنائية وهزلية ، تسعى إلى التطريب والترفيه . وهو ينتهي من ذلك إلى أن المسرح المصري لم يعرف المخرج

المنخصص إلا مع ظهور مسرح جورج أبيض . ثم يتابع الكاتب ازدهار الحركة المسرحية في أعقاب ثورة ١٩١٩ . إلى إنشاء معهد الفنون المسرحية وما أحدثته من أثر في الحركة المسرحية خلال الحقب التالية . حتى إذا كنا في مرحلة الخمسينيات والستينيات ظهر كتاب مسرح جدد ، اتسمت نصوصهم بقابليتها للعرض المباشر على الجمهور ، وكانت النصوص المكتوبة خلال المراحل السابقة تفتقد هذه الخاصية . وفي النهاية يعرض الكاتب تجربته الخاصة بوصفه واحداً من كتاب تلك المرحلة ، ويتناول المشكلات الخاصة التي واجهته مع المخرجين الذين تعاون معهم ، ويخلص إلى أن أكثر العروض نجاحاً قد تمثل في تلك العروض التي التزم فيها المخرج بالنص وبرؤية مؤلفه . وهكذا تتجادل الأفكار والمواقف في هذا المقال والمقال السابق له ، حول قضية النص والإخراج ، كما ستتجادل مرة أخرى في ندوة هذا العدد . ولكن القارئ المتأمل سيدرك - فيما تضمنته الدراسات التي تشكل في هذا العدد محور التيارات والمدارس المسرحية ، وفي المقال الخاص باستعراض الدوريات الفرنسية - إلى أي مدى يمكن أن يصل التطرف في تقدير دور المخرج والممثل .

ومها يكن من أمر فإن «فكرة المسرح» في عمومها قد دخلت خلال حقبة الستينيات في منعرج جديد نتيجة لما شهدته هذه الحقبة من مد مسرحي غامر . لقد أُنشئت هذه الحركة المسرحية النشطة فكرة البحث عن هوية مسرحية متميزة عن القالب التقليدي المستعار من المسرح الغربي . والطريف - كما يحدثنا الدكتور إبراهيم حمادة في مقاله عن «توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي» - أن ينشأ هذا البحث لدى كاتبين كبيرين هما يوسف إدريس في مقالاته المشهورة في مجلة «الكاتب» ، وتوفيق الحكيم في كتابه «قالبنا المسرحي» . والمقال استعراض للنظرية التي يطرحها الحكيم في هذا الكتاب ، وتحجيص لبعض أفكاره وتصوراته .

لقد قدم الحكيم في هذا الكتاب تصوراً لقالب مسرحي عربي يشترط له :

- أن يكون صالحاً لاحتواء كل الأشكال العالمية ، كتابةً ونمثلاً .

- أن ينبع من تقاليد التراث الشعبي ويستخدم أدواته .

ومن ثم فقد وقف عند ثلاثة من عناصر هذا التراث ، هم الحكايات (الحاكي - الراوي) ، والمقلدان (المقلد والمقلدة) . والمداح . وتنحصر مهمة الأول في دور الراوي التقليدي ؛ فهو يدخل إلى المسرح ليذكر اسم المسرحية واسم مؤلفها ، ويقوم بعد ذلك بدور الراوي إذا ما كان له دور في النص ، كأن يتحدث عن الزمان والمكان ، أو يفسر شيئاً غامضاً ، وقد توكل إليه مهمة إدارة المسرح . أما المقلدان فيقدمان ارتجالاً ، يقلدان فيها أفراداً من طبقات الشعب المختلفة تقليداً ساخراً يثير الضحك ، معتمداً على الصوت والإيماء وتعبير الوجه . وهو يمثل أهم عنصر في القالب المقترح . وإذا كان هناك مقلد لشخصيات الرجال فلا بد أن تكون هناك مقلدة لشخصيات النساء . وأما المداح فهو ذلك الرجل الذي يتنقل بين القرى في مواسم الحصاد ، مردداً الأغاني الدينية ودوره في قالب الحكيم ثانوي .

وأخيراً يستعرض الكاتب تطبيق الحكيم لهذا القالب على بضعة مسرحيات عالمية كلاسيكية ، ولكنه يرى أن محاولة الحكيم تكاد تكون مستحيلة . منبهاً إلى أن الحكيم لم يفعل أكثر من أنه عاد إلى مرحلة متخلفة من مراحل المسرح الإغريقي . حين كان ممثل واحد يقوم بدور جميع الأشخاص .

وكما لم نحسم حتى اليوم قضية المؤلف والمخرج . لم نحسم أيضاً قضية استبعاد القالب المسرحي التقليدي واستنبات قالب مسرحي جديد من العناصر الفولكلورية المحلية الخاصة .

وبانتهاء المحور الثاني تنتهي القضايا التاريخية والفنية الخاصة التي يعرض لها هذا العدد . وهي ليست بطبيعة الحال كل القضايا . ولكنها من أهمها .

وثم يأتي المحور الثالث لموضوعات هذا العدد فيعرض لأهم تيارات المسرح العالمي الحديث ومدارسه . ما كان منها له تأثير في مسرحنا وما لم يكن .

وتبدأ هذه المجموعة بدراسة مستفيضة للدكتور أحمد عثمان عن «قناع البرمختية» وهي دراسة فيها عرف باسم المسرح الملحمي عند



«برتولد برنخت» من حيث أصوله الكلاسيكية حتى فروعه العصرية .

لقد تضاربت الآراء حول طبيعة مسرح برنخت حتى كادت تصنع منه لغزا ، وحتى اتسعت الفوة بين فنه المسرحي والمناقشات الدائرة حوله .

وقد عرض الباحث لفكرة كسر الإيهام ، التي تمثل عنصرا أساسيا في نظرية هذا المسرح ، وتتبع أصولها في المسرح الإغريقي وامتدادها حتى العصر الحاضر ثم عرض لمفهوم الاغتراب الذي يرتبط عند برنخت بعملية إضفاء الطابع الملحمي على العرض المسرحي . مبينا كيف أن جذور هذا المفهوم ترجع إلى هيجل وماركس ، وأن برنخت قد نقله عن الشكليين الروس ، كما تمثله في أسلوب المسرح الصيني ، وإن كان قد أضاف إليه . وهو يستخدم التفرغيب - كما يقول الباحث - بهدف دفع المشاهد إلى إعادة النظر في الأشياء بعين فاحصة ناقدة ، دون أن يستثنى من ذلك البدييات أو المسلمات . ويتم تدريب الممثل على أسلوب التفرغيب بالحديث بضمير الغائب لا المتكلم ، ونقل الأحداث بالزمن الماضي لا المضارع ، ثم قراءة الدور مع مراعاة الملاحظات والتعليقات المصاحبة له . ومن ثم تبرز أهمية دور الراوى عند برنخت ، إذ إنه يساعد على تحقيق ذلك الاغتراب .

ولقد عرف القارئ العربى مسرح برنخت معرفة جيدة من خلال العروض والترجمات التي تمت لمسرحياته ، كما عرفت نظريته في المسرح الرواج - كمسرحه - لدى كثير من المثقفين . وأكثر من هذا يمكن أن يقال إن عددا كبيرا من نصوص المسرح العربى بعامة قد تأثرت بمعطيات هذه النظرية ، كليا أو جزئيا . وكانت فكرة التفرغيب واحدة من الأفكار التي طرحها هذا المسرح ونجحت في بعض نتاجنا المسرحي . ومن ثم نجدنا الأستاذ محمد بدوي في مقاله «تجليات التفرغيب» عن أثر هذه الفكرة في مسرح واحد من كتاب المسرح العرب المجيدين هو سعد الله ونوس .

لقد استطاع ونوس - كما يرى الكاتب - من خلال توظيفه للعناصر الجمالية في التراث الشعبى والتاريخ القومى ، وماتقفه عن برنخت ، أن يخلق ما يسميه بمسرح التأسيس ، حيث يصبح العرض المسرحي ساحة جدل فنى وفكرى وسياسى .

ومن خلال تحليل الكاتب لأشهر النصوص المسرحية لوفوس ، ينهى إلى أن النص المسرحي عنده يقدم - في كليته - علما حاد الخطوط والألوان ، يدور حول السلطة ، وأن هذا قد أدى بالكاتب إلى اختزال عناصر الواقع وعلاقاته المعقدة المتراكبة ، في مجرد رمز تبسّطى للواقع .

ومن مسرح التفرغيب ، أو المسرح الملحمى بعامة ، تنقلنا الدكتورة حفيلة محمد عبد المنعم إلى مسرح «أنتونان آرتو» ، الذى اقترن اسمه بمسرح القسوة ، أو مسرح القلق والفوضى والثورة على عالم يسير نحو الفناء ، ولم يك آرتو كاتباً فحسب ، بل ممثلاً ومخرجاً ومنظراً درامياً ، حاول أن يؤصل فكرة مسرح ميتافيزيقي لا يتجه إلى الذهن فحسب ، بل يطمح إلى أن يغزو العاطفة عن طريق التأثير المفرض ، والقدرة على التحلل ، والهديان .. إلخ . لقد حاول أن يعيد المسرح إلى نبع الخليقة . وهو في عدم اقتناعه بأن هناك حرية إنسانية ، إنما يدلل على نسبية مفاهيمنا عن الخير والشر . ومن ثم فإنه يرفض البناء النفسى للشخصية ، ويستعيز عنه بخلق شخصية ميتافيزيقية الأبعاد ، أسطورية ، تحتل الثابت والأزلى فى البشرية . ومن ثم تكثر فى مسرح آرتو الطقوس الأسطورية ، والزنا بالمحارم ، والهديان والجنون .

أما فى مجال الإخراج فقد كان آرتو يهتم كل الاهتمام بشاعرية المكان ورموزه ، ومحاول تحقيق ذلك عن طريق بناء ديكور رمزى ، يحسم الحضور الأسطورى ، والإيهام بالجو الطقوسى ، مع الاقتصاد على الملابس التاريخية .

وفى إطار التيارات المسرحية الحديثة التى أفرزتها الثقافة الفرنسية فى النصف الثانى من القرن العشرين ، ربما كان تيار مسرح العبث أكثر هذه التيارات بروزا وانتشارا فى كثير من بلدان العالم . ولاشك فى أنه حظى بممثلين له لدى عدد من كتاب المسرح فى أكثر من بلد عربى .

وعن هذا التيار تحدثنا الدكتورة جوزين جودت عثمان ، حيث تقوم - فى مقالها - بتحليل مجموعة من أعمال كتاب مسرح العبث ، الذين ظهروا فى خمسينيات هذا القرن فى فرنسا ، والذين ربط بينهم اليأس من المصير البشرى المعتم ، ، المحكوم بالتلف المادى ،

والغضب ، والأثانية ، والحروب المدمرة ، والإيديولوجيات الاستغلالية . وفي الوقت الذي يصور فيه هؤلاء الكتاب هذا المصير البشع - كما تقول الكاتبة - فإنهم يحاولون أيضا تحطيم القوالب المسرحية المتعارف عليها ؛ فلا حبكة ولا أحداث ولا صراع في هذا المسرح ، بل شخصيات تترثر في تفاهة وبلا مشاركة فيما بينها ، وتنتظر مصيرا مجهولا ، ولا تقدر على الفعل ، أى فعل .

وبالرغم من هذا فإن مسرح العبث لم يكن تأثيره - فيما ترى الكاتبة - سلبيا ؛ فقد كان مدرسة للمشاهد ، يتدرب فيها على مواجهة نفسه ، ومواجهة العالم المحيط به ؛ فيرفض الركود الفكرى ، والجمود فى الإحساس ، والتزييف فى الواقع ؛ وربما استرد بذلك شيئا من إنسانيته المفقودة ، وشيئا من الأمل فى حياة حقيقية مشرقة .

ثم نترك فرنسا إلى إنجلترا فى نفس الحقبة تقريبا ، حيث يحدثنا الدكتور نجيب فايق أندراوس عن مسرح الغضب ، الذى استله «أزبورن» بمسرحيته المسماة «انظر إلى الماضى فى غضب» ، التى عرضت فى مايو سنة ١٩٥٦ . لقد صفق النقاد طويلا لهذا العمل الثورى الغاضب ، الذى يكشف للمجتمع عن حقيقة مايجرى فيه . وقد عد النقاد هذه المسرحية بشاره بميلاد كاتب ثورى ينتظر منه الكثير ، ويمهد الطريق لمرحلة جديدة فى الدراما الإنجليزية لكن الأيام مرت ، وانحسرت موجة الغضب ، وأدرك الجميع أن أزبورن غير قادر على تحقيق ماتصور النقاد أنه قادر عليه .

وهنا يطرح الكاتب هذا السؤال : هل «انظر إلى الماضى فى غضب» عمل ثورى ؟ وهو يرى أنه إذا كانت مهمة الأدب الأساسية هى الكشف عن حقيقة المجتمع ، فإن هذه المسرحية عمل ينشر اليأس والإحباط ، ويركز الاهتمام فى الناحية الحيوانية لأكثر فئات الجيل الجديد انحلالا فى إنجلترا ، دون أن يهتم بأنماط أخرى ، لاندعى الثورية ومعاداة المؤسسات الاجتماعية القائمة ، ولكنها تعمل فى صمت من أجل الحياة واستمرارها .

لقد أخفق هذا الكاتب فى إقناعنا بثورية بطله ؛ بل ربما بدا هذا البطل محافظا ورجعيا . وأيضا فإن علاقة هذا البطل بالبطله لم تعد أن تكون علاقة ميل جنسى ، ورغبة منه فى أن يمارس السيادة المطلقة ، بعد أن أخفق - نتيجة لاعتراض أسرتها على زواجه منها - فى أن يحول هذا الزواج إلى وسيلة للصعود الطبقي .

ومن مسرح الغضب نتقل مع الدكتور محمد عنانى إلى «المسرح النفسى» ؛ وهذا هو عنوان مقاله .

وهو فى هذا المقال يذكرنا بحقيقة أن الاهتمام بالتحليل النفسى فى الأدب قد برز بعد بروز نظريات «برجسون» عن الذاكرة ، فبندى فى البداية فى أعمال «جويس» و«فرجينيا وولف» ، وفى الشعر فى قصائد «إليوت» و«باوند» ؛ أما فى المسرح فقد تأخر ظهور الدراما السيكلوجية حتى الستينيات من هذا القرن . لقد ساد المسرح الملحمى والعبرى وغيرهما بعد الحرب العالمية الثانية ، نتيجة لإلحاح المشكلات الاجتماعية والسياسية ، ولم يبرز الاهتمام بالتحليل النفسى إلا أخيرا ، وعلى وجه التحديد منذ الستينيات .

وقد قدم الكاتب دراسة تحليلية دقيقة لمسرحيتين تنتميان إلى هذا الاتجاه ؛ الأولى هى مسرحية «البيت» ، التى كتبها «دافيد ستورى» ؛ والثانية هى مسرحية «العزلة» ، أو «الأرض الحرام» . ومن خلال هذا التحليل النصى المتعمق ، يكشف لنا الكاتب عن أهم مايميز هذا التيار المسرحى ، كإنتفاء الحدث فيه ، والتعويل على المشاعر ، ودوران الصراع بين مستويين من مستويات النفس الإنسانية ، هما الشعور واللا شعور .

واستمرارا فى متابعة هذه التيارات المسرحية الحديثة نترك القارة الأوروبية كلها وننتقل إلى أمريكا ، حيث يحدثنا الدكتور صهير سرحان عن «التيارات المعاصرة فى المسرح الأمريكى» . وهو يبدأ حديثه بدراسة لطبيعة «الظاهرة المسرحية» فى أمريكا ، مشيرا إلى أنها لا تقتصر على النص ، بل تجاوزته إلى العرض المسرحى كاملا .

وقد قسم الكاتب الظاهرة المسرحية الأمريكية إلى أقسام واضحة ومحددة ، هى :

- المسرح التجارى ، أو مسرح برودواى ؛ وهو مسرح التسلية والإبهار والمتعة ، ويؤمه البورجوازيون .
- المسرح الحاد ، أو المسرح خارج برودواى ؛ وهو مسرح النصوص الأدبية الحادة ، وفيه ترتفع أسماء مثل «آرثر ميلر» و«تنبى

- وليامز ، و«يوجين أونيل» ، و«إدوارد آلي» .
- المسرح الحاد ، أو المسرح خارج خارج برودواي ، وهو تيار بدأ في الستينيات . عماده شباب ثائر على الإدارة الأمريكية . وعلى عطف الحياة الأمريكي .
- المسرح التجريبي : وهو مسرح يقوم بمغامرات مسرحية في النص والإخراج والأداء .
- المسرح الإقليمي : وهو المسرح الذي ينتشر في الولايات المتحدة كلها .
- المعامل المسرحية : وهي معامل تفرخ فنونا جديدة للفرجة المسرحية .

وقد أبرز الكاتب ظاهرة التجريب في ذلك المسرح ، التي رفدتها جهود المخرج «جروتوفسكي» . الذي قدم بحارب جديدة في الإخراج والأداء ، نجحت فيما اصطلاح على تسميته بالمسرح الفقير . وكذلك انصبت جهود «بيتر شومان» على خلق «معامل مسرحية» . تقوم على أساس من فكرة إلغاء النص المكتوب من قبل .

هل هذه التيارات هي كل ما في المسرح الأمريكي ؟ إن المخرج المسرحي الأستاذ أحمد زكي مازال يدخر لنفسه الحديث في هذا السياق عن اتجاه مسرحي أمريكي كذلك ، هو ما يسمى بالمسرح الحي . وهو في مقاله عن هذا المسرح يقف عند عروض «فرقة المسرح الحي» الأمريكية ، التي تركت بصمات حقيقية في حياة المسرح الطبيعي المعاصر . إن أعضاء هذه الفرقة فوضويون أساسا . ولكن بطرق سلمية . ومن ثم كانت نظريتهم تهدف إلى القضاء على الرأسمالية . وإلغاء الدولة . والتخلص من نظام العملة . ورفض السلطة وأنواعها كافة . وهم أيضا يؤكدون الحرية الفردية . بما في ذلك حق الفرد في الثورة بطريقته الخاصة . ويكرهون النظام الحزبي . دون أن يوجهوا زملاءهم إلى التحسك بأية استراتيجية معاكسة لرغباتهم .

أما على المستوى الفني فقد تبنى المسرح الحي أساليب مسرح القسوة ، وراث الصوفية الشرقية . والبوجا . ونصورات السيكلوجية التاريخية . وكذلك ظهرت أجساد الممثلين لتتخذ أوضاعا تجريدية ، وحلت الأصوات محل الكلمات . وأحيانا الصمت والعلامات الطقسية . فضلا عن كسر الحاجز بين ما يحدث على خشبة المسرح وما يحدث في الحياة . ولهذا كله كانت نصوص الفرقة نصوصا استعراضية أكثر منها أدبية .

ومن الولايات المتحدة الأمريكية نكر راجعين مرة أخرى إلى فرنسا . حيث تحدثنا الدكتورة سامية أسعد عن أحدث أشكال المسرح الفرنسي المعاصر ، وهو ما يعرف بمسرح الحياة اليومية .

إن هذا المسرح - فيما تقول الكاتبة - يحاول أن يعيد جزئيات الحياة اليومية إلى خشبة المسرح . بعد أن ظلت مستبعدة بحجة تفاهتها ، وهو لذلك يستبعد اللوحات التاريخية التي صورتها الواقعية النقدية . على نحو ما نعرف عند بريخت ، على الرغم من التباين بين أصحاب هذا الاتجاه وبينه . وهو أيضا يتخذ موقفا مضادا لمسرح العبث بوصفه مسرحا يذهب بعيدا في ميتافيزيقا العدم . إنه مسرح يحرص على نقل الحياة البسيطة ، التي تحاصرها الأنظمة الإيديولوجية . ونحوها إلى أشياء غير قابلة للتغيير . وفي هذا يختلف مسرح الحياة اليومية عن مسرح بريخت .

ثم تقوم الكاتبة بدراسة الظروف النظرية التي طرحها «ميشيل فينباير» بوصفه واحدا من أشهر كتاب مسرح الحياة اليومية . ثم تعرض الكاتبة لمسرحيتين له . هما «طلب الوظيفة» و«مسرح الحجرة» . منبهة من ذلك كله إلى تقرير أن مسرح الحياة اليومية يمثل ظاهرة مسرحية مهمة ، ولكن الحكم عليها يحتاج إلى انتظار قد يطول .

وإذ ينتهي المحور الثالث بالحديث عن مسرح الحياة اليومية نكون قد ألمنا بأبرز التيارات المسرحية العالمية الحديثة وأهمها . وإذا كان المسرح المعاصر في مصر قد عرف جذوره المغرقة في القدم فإنه كان كذلك على صلة بهذه التيارات . ولكن معايير الذاتية . التابعة من ظروفه الموضوعية الخاصة ، قد جعلته حذرا فيما يقبل منها وما يرفض .

وقد عرف المغرب المعاصر عددا كبيرا من كتاب المسرح المجيدين . شعرا ونثرا . الذين مثلوا بتنتاجهم المسرحي بعض هذه

الاتجاهات . وبخاصة مسرح العبث عند رتيمود ، والمسرح التسجيلي عند بوعلو ، والمسرح السياسي عند برشيد . فضلا عن استنباطهم بعض الأشكال المسرحية الشعبية .

والمحور الأخير في ملف هذا العدد تنصده دراسة للكاتب المغربي عبد الرحمن بن زيدان عن «أدب الحرب في المغرب» : وفيه يقدم عرضا تاريخيا لتراكم الوعي بالقضية الاجتماعية والقومية بعد انتهاء الاستعمار الفرنسي للمغرب ، ويرجع ذلك إلى نشوب الصراع الطبقي بعد أن ظل مجمدا طوال مدة الكفاح العسكري . ومن خلال تحليل الكاتب لعدد من المسرحيات المهمة ، مثل «عودة الأوباش» لمحمد إبراهيم بوعلو ، و«وادي الخازن» لحسن محمد الطريقي ، و«نار تحت الجلد» لأحمد بنميمون ، و«معارك الملوك الثلاثة» للطيب الصديقي ، يصل الكاتب إلى الحديث عن ثلاث فترات متميزة في حياة المسرح المغربي : الأولى هي فترة الانحياز الكامل للتراث ، والثانية تمثل استقلالية المسرح ، والثالثة تتميز بمحاولة تأصيل الشكل .

ويرى الكاتب بعد هذا أنه إذا كانت مسيرة المسرح المغربي قد توزعت بين الفهم الجدلي وغير الجدلي للتاريخ ، فإن هزيمة يونيو كانت منعطفا مهما في سيادة الفهم الجدلي للواقع . فاستطاع المسرح أن يحقق إنجازات مسرحية كبيرة ، كما وكيفا . وأن يرتبط بحركة الواقع ، طارحا قضايا التحرر والوحدة والعدالة الاجتماعية . على نحو ما تجلّى في نتاج عبد الكريم برشيد .

ومن واقع المسرح المغربي إلى المسرح في مصر مرة أخرى ، ولكننا في هذه المرة نتوقف مع الأستاذ أمير سلامة عند المسرح الإقليمي . الذي أصبح بشكل ظاهرة على جانب كبير من الأهمية . كما يذهب الكاتب - يختلف عن مسرح القطاعين العام والخاص في كونه مسرح هواة - يحاول أن يذهب إلى مشاهدته في عقر داره ، بتقدّية للعروض التي لا يستطيع هذان القطاعان تقديمها . ومن ثم فإنه يطمح إلى تقديم عروض جادة ، تسهم في خلق مسرح مصري أصيل .

وإذا كان المسرح الإقليمي قد حقق بعض النجاح في قليل من العروض ، مثل عرض «على الزريق» أو عرض «الملك هو الملك» . فإن كثيرا من عروضه تتمزق بين الغموض والخلط بين تقاليد التراث الفولكلوري وتقنيات المسرح الحديثة ، كما حدث في عرض «ليالي الحصاد» .

وبعد استعراض الكاتب لمشكلات هذا المسرح في الواقع العملي ، ينتهي إلى أنه - بوصفه مسرح هواة - لابد أن تتعاقب فيه مغامرات التجريب والبساطة في تناول الهموم اليومية ، والقضايا الحقيقية التي هم أكبر عدد من أبناء الشعب .

وأخيرا ينهي المحور الرابع . وينتهي معه الملف كله . بمقال للدكتور إبراهيم السعافين عن «أصول الدراما ونشأتها في فلسطين» . والمقال دراسة مسهبة للأصول التاريخية لنشأة الدراما في فلسطين بعد أن صرف مؤرخو المسرح اهتمامهم إلى نشأة الدراما في مصر ولبنان ، وأحيانا في سورية .

وقد حدد الكاتب مصدرين هبل منها كتاب المسرح في فلسطين هما التاريخ القومي العربي والواقع الحديث . وقد برز في هذه المسرحيات وعى كتابها بما كان يحقد بالأمة من أخطار داخلية وخارجية ، وبصفة خاصة تحركات الصهيونية والاستعمار .

وقد شاب البناء الفني لهذه المسرحيات - فيما يرى الكاتب - عدة شوائب في الحبكة والصراع وتشكيل الشخصيات نتيجة لغضاضة أدوات الكتاب وعدم محكمهم من أصول الفن الدرامي . فضلا عن حرص جميع المسرحيات على الانحياز الأخلاقي بصورة واضحة وفجة



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی



المسرح المصري القديم

مصادره

من أكثر الموضوعات التي أثارت الجدل وما زالت تثيره مسألة وجود مسرح متكامل في مصر القديمة ؛ فقد جرت العادة على إرجاع ابتداء الفن المسرحي إلى اليونانيين ، حتى يُقال إنه وُلد لديهم ، وشب وترعرع على أيديهم ، ثم أخذته عنهم الأمم الأخرى التي تشبعت - طوعا أو قسرا - بالحضارة اليونانية

هذا ما تعلمناه في الصغر ، وظللنا نؤمن به ردحا من الزمن . وكيف لا وقد أكدّه لنا «الأساتذة» ! ومحمض الصدفة وقع بين أيدينا في عام ١٩٦١ عدد خاص أفردته إحدى الدوريات الفرنسية لموضوع «المسرح النائية»^(١) . وكما كانت دهشتنا وسعادتنا بالغة عندما تبين أن مصر الفرعونية أعطت العالم الفن المسرحي ، وما أكثر ما أعطته مصر ! ولكن الاستعمار الأجنبي الذي كبل مصر طويلا جعلنا ننظر إلى الغرب في انبهار أعمانا عن رؤية ماضينا ، بل إن الاستعمار أحاط هذا الماضي بسياج معتم كي نظل راضخين ، لا للاستعمار السياسي والاقتصادي فحسب ، بل للاستعمار الثقافي كذلك ؛ وهو أبعد خطرا وأشد فتكا من كل ماعداه ؛ فهو يقضي على الهوية ، ويسلب المرء القدرة على التمييز بين الزائف والصحيح ، فإذا هو يجري وراء البدع ، ويردد الآراء المستجلبة من الغرب بدلا من أن يعين النظر فيها حوله ، ويستشف الحقائق الكامنة في تراثه الذي طمس ذات يوم عمدا

هيام أبو الحسين

«والمسرحية نص أدبي يعرض حدثا دراميا في صورة حوار بين الشخصيات» ؛ و «مجموعة المسرحيات التي تنبع من أصل واحد ، أو التي توحد بينها خصائص مشتركة» تعد مسرحا ؛ وهو ينسب في هذه الحالة إلى البلد الذي شاهد ميلاده ، أو إلى المؤلف الذي وضعه ، فنقول مثلا : المسرح الياباني ، أو المسرح المصري ؛ ومسرح شكسبير أو مسرح أحمد شوقي ... الخ . وأخيرا فإن المسرح في أوسع معانيه هو «تقمص شخصيات حقيقية (الممثلين) لشخصيات خيالية أو خرافية (الشخصيات المسرحية) أمام جمهور من النظارة» . وقد استند «فيتو بانلدولفي» إلى هذا التعريف الأخير في تأريخه للمسرح العالمي وتسلسله . وبناء عليه فقد عد المسرح المصري القديم منبع هذه السلالة الفنية التي تشكل مرآة لحياة الشعوب»^(٢) .

إن النصوص التي سيأتي ذكرها في متن هذا المقال تدل على أن كل التعريفات السابقة تنطبق على الفن الذي عرفته مصر منذ فجر الحضارة ، والذي عالج أنواعا مختلفة ما زالت قائمة حتى اليوم في المسرح العالمي ، وهي الأوبرا والباليه والمأساة والملهاة . وقد خضعت هذه الأنواع لقواعد فنية وأخرى منطقية ، أخذ ببعضها الإغريق ، وكرسها المسرح

وما من شك في أن المسرح المصري الحديث مدين بميلاده للمسرح الأوربي بشكل عام ، والفرنسي والإنجليزي بشكل خاص ؛ وهذه حقيقة لا يمكن إنكارها . ولكن المسرح في ذاته فن من الفنون التي توصلت إليها مصر القديمة ، ثم تلقفه الغرب عن طريق اليونانيين ، وتبناه وطوره ، وعندما ردت إلينا بضاعتنا في أواسط القرن التاسع عشر ، جاءت في شكل جديد غريب على حاضرنا ، على نحو جعلنا نتصور أن مصر لم تعرف قط من قبل هذا الفن . فما المسرح ؟ ومتى عرفته مصرنا ؟ وما مصادره الأساسية ؟

إننا لو فتحنا موسوعة من الموسوعات العالمية ، أو إحدى أمهات الكتب التي تعالج تاريخ المسرح ، أو حتى معجما من المعاجم المهمة ، لوجدنا أكثر من اثني عشر معنى للكلمة «المسرح» . ونحن لن نسوقها هنا جميعا ، بل سنكتفي بذكر ما ينطبق منها على المسرح المصري القديم . فالمسرح «فن يخضع لقواعد تتفق عليها ، تتغير حسب العصور والحضارات ؛ وهو يستهدف عرض مجموعة من الأحداث ، أمام جمهور من المشاهدين» ؛ والمسرح تعبير يُطلق على «مجموعة النظارة التي تشاهد عرضا مسرحيا» ؛ كما يعني «العرض المسرحي» نفسه .

لا تستقيم بدونها حياة الفرد أو حياة المجتمع . ومن الأمثلة الرائعة التي تثبت التقدم الفكري والروحي لأهل وادي النيل ، أن «كتاب الموتى» يحرم «التلوث» في شتى صوره ، ويعد تلويث الماء النقي والطبيعة السخية خطيئة لا تقل بشاعة عن تلويث العقول . الذي ينبجم عن نشر الأفكار الهدامة ، أو تلويث النفوس بإعطاء المثل السيء أو بالتسامح مع المذنبين . وأخيرا فإن هذا الكتاب يحرم اطلاع السفهاء على أسرار العلم ، وذلك تحاشيا لإساءة استغلاله .

وكتاب الموتى هو أساس الفكر والتشريع والسلوك في مصر القديمة . وتكمله نصوص أخرى سبقته أو انبثقت منه ، وهي متون الأهرام ، والنقوش التي حفرها إزميل الفنان فوق جدران المعابد ، والنصب التذكاري ، والبرديات التي خطها الكاهن والكاتب وأودعها التوابيت أو المكتبات . وهذه الثروة الأدبية والفنية تصوّر الحياة اليومية في الدنيا وفي الآخرة أيضا ، وتشكل سجلا حافلا للأحداث والوقائع التاريخية . كما تروى أسطورة النيل الخالدة ، التي تمجد ملوك مصر وقادتها وأهلها في كتابة مجازية رمزية ، لا تخلو في بعض الأحيان من السذاجة أو المبالغة . وما المسرح المصري القديم سوى تجسيد لهذه الأسطورة ! فما الأسطورة بشكل عام ، والأسطورة المصرية بشكل خاص ؟

لاشك أن هناك أكثر من تعريف لكلمة «أسطورة» ، ولكن الأسطورة في أوسع معانيها «رواية تحكي قصة دينية أو حدثا تاريخيا مهما وقع في العصور الغابرة ، وتكون شخصياتها من الآلهة ، أو أنصاف الآلهة ، أو الأبطال العظام» .

والأسطورة ليست وليدة يوم وليلة ، بل تكون في البداية نواة صغيرة ، ثم تنمو وتتفرع ، وتتغير ملامحها على مر الأيام والسنين ، بل القرون أيضا . فهي إذن نتاج ثقافي وحضاري معقد متداخل في عناصره ومدلولاته . وإذا كانت الأساطير اليونانية هي أكثر الأساطير انتشارا فلا بد أن نسجل أن كل مجتمع من المجتمعات القديمة كانت له أساطيره : **فصر والهند ، والصين واليابان ، وبابل وآشور ،** خلقت جميعها أساطير خالدة . وحتى يومنا هذا ما زالت هناك قبائل تعيش في مجاهل أفريقيا وأمريكا اللاتينية لها أساطير تدور حول عقائدها الطوطمية ، ولم يتم بعد تسجيلها أو تفسيرها .

والأسطورة هي أول تعبير أدبي فني جادت به قريحة الإنسان . وقد اختلفت النظرة إليها ، وطريقة فهمها ، وتقويمها حسب الملامبات الاجتماعية والتاريخية والثقافية . فعندما نزلت الأديان السماوية تباعا ، عدت الأساطير القديمة «وهما وخرافة» ، ولفظتها لارتباطها بالوثنية ، ومخالفتها لمبدأ التوحيد ، وهو أساس كل دين حنيف . ومع ذلك عاشت بعض هذه الأساطير ، واتخذ أبطالها أسماء مغايرة ، ونسبت إليهم أعمال أو معجزات جديدة ، ومنهم من تحولوا إلى قديسين تضاء لهم الشموع ، وتندب لهم النذور ، مثلا كان يحدث في الماضي تماما .^(١)

وقد استمر النظر إلى الأساطير بوصفها ضربا من الخرافات حتى القرن التاسع عشر . ومع تطور دراسة التاريخ وعلم الآثار ثبت أن بعض الشخصيات الأسطورية تنحدر بحق من أصل تاريخي ، ومن بينهم ملوك وأبطال ألهوا بعد موتهم ، تكريما لهم ، واعترافا بما قدموه من أعمال

الكلاسيكي ، ولا يزال صداها يتردد في المسرح الحديث وإن نسي الناس أصله ! وقد شاهد هذا المسرح جمهور متنوع الطبقات والمشارب ، فالحكام وعلية القوم كانوا يحضرون في المعبد العروض الرفيعة السامية التي كانت محظورة على غيرهم ممن لا يدركون «أسرارها» ، كما كان هناك جمهور من الخاصة المولعة بالمسرح ، وهؤلاء كانوا يستقدمون الفرق المسرحية لتمثل لهم ، ما يروقهم ، في ديارهم (مثلا كان يحدث في أوروبا في القرن الثامن عشر) ، ثم جمهور العامة الذين كانوا يشاهدون المسرحيات الدينية «المبسطة» في البهو الخارجي للمعبد (كما كان يحدث أمام الكنائس الأوربية في العصور الوسطى) ، بالإضافة إلى العروض الشعبية التي كانت تقدمها الفرق المتحولة في الميادين العامة بالمدن والكفور .

أما بالنسبة لتاريخ ظهور المسرح في مصر فقد اختلفت الأقوال في شأنه . فالأب «دريوتون» يرجعه إلى عام ٣٢٠٠ ق . م ، ويشاركه في هذا الرأي العالم الألماني «زيتة» ، في حين يرى الأثرى «روسن» أن المسرح قد ظهر في مصر حوالي عام ٣٠٠٠ ق . م . وأيا كان الأمر فيلاد المسرح في بلدنا منذ قرابة ٥٠٠٠ سنة يعد غاية في القدم إذا ما قورن بظهور المسارح العالمية القديمة ، الشرقية والغربية منها على السواء .^(٢)

هذا ويرتبط المسرح المصري بالأدب الفرعوني وبالألوان التي عالجها بشكل عام . ومن الجدير بالذكر أن الكاتب المصري خلف برديات كثيرة يرجع بعضها إلى الدولة القديمة . وهذه البرديات تدل على أن المصريين دبجوا منذ الأزل أناشيد وأغاني عذبة تحكي لغة الطيور ، وتترنم بحال الطبيعة الساحرة ، وكان الفلاح والصيد والملاح يشدو بها لنفسه ليخفف عنها وطأة العمل والإرهاق .

وكانت هناك كذلك أشعار عاطفية يثبدها الأحياء في صورة مناجاة أو حوار . أضف إلى ذلك القصص التي كان يسردها رواة محترفون ، والتي كانت تجمع بين عناصر التسلية ، وتفي بغرض الإرشاد . كذلك خلقت مصر القديمة مجموعات كاملة من الحكم والتأملات والأمثال والأقوال المأثورة ، التي حظي بعضها بشهرة عالمية^(٣) ، والتي نجد انعكاسها في النصوص التعليمية التي كانت تُدرس في عصر الفراعنة ، وتستهدف تربية النشء على الخلق القويم ، وتلقين الشباب مبادئ العدالة والإخاء ، واحترام الكبير ومراعاة الصغير والضعيف ، وقواعد السلوك في داخل البيت وخارجه ، وإجلال مهنة «الكاتب» التي لم يكن لها نظير في مصر القديمة .

وإلى جانب هذا الأدب الديني ، كان هناك أدب ديني ، إن صح القول . وهو يتمثل في الأساطير و«كتاب الموتى» .^(٤) وكتاب الموتى ، من حيث الشكل ، يجمع بين الشعر والنثر ، وبين السرد والحوار والوصف . أما من حيث المضمون فهذا الكتاب يحوى بين دفتيه تعاليم خلقية على أعلى مستوى فكري وحضاري ، فهو «يقْدَس» الطهر ، والنقاء ، والعدالة ، والصدق في القول والعمل ، والتعاطف والتراحم بين الناس ، والتعاون من أجل المصلحة العامة ، وطاعة أولى الأمر ، ويحض على فعل الخير ، ويلجأ إلى الوعد والوعيد ليغرس في النفوس الفضائل والقيم الأزلية التي كرستها فيها بعد الأديان السماوية ، والتي

فأحببه الناس حباً أقرب ما يكون إلى العبادة ، وسموه «الرجل الأخضر» ، وعدوه مصدر «الخير» للنجم . ولكن ذلك أثار عليه حقد أخيه «ست» فأضمر له شراً ، ودعاه إلى وليمة ، وأحضر صندوقاً بديع الصنع ، قال إنه سيهديه لمن يستطيع التمدد فيه . وحاول بعض الضيوف ذلك فلم يفلحوا ؛ لأن «ست» كان قد خرطه على حجم أخيه ، دون أن يفصح عن ذلك . فلما جاء دور أوزيريس تمدد فيه ، وعندئذ سارع ست وأعوانه إلى إغلاق الصندوق عليه ، وألقوا به في اليم . وتروى الأسطورة بعد ذلك كيف استطاعت إيزيس أن تعثر على زوجها وتعيده إلى داره ؛ غير أن ست كان له بالمرصاد ، ونجح مرة ثانية في الإيقاع به . ولكي يتخلص منه نهائياً هذه المرة قتله ، ومزق جسده إرباً ، والتي بكل جزء منه في إحدى مقاطعات مصر . ولكن إيزيس جمعت أشلاء زوجها ، وردت إليه الحياة الأبدية ، فصعد إلى السماء ، وأصبح ملكاً يحكم عالم الآخرة . غير أنها لم تكتف بذلك ، بل أخفت عن الأنظار ابنها حورس ، سليل النسل الإلهي ، وكان يساعدها في تربيته «نحوت» ، إله الأسرار ، الذي لقن حورس المعارف والفنون ، وشارك إيزيس في تنشئته على حب الخير مثل أبيه ، ولكنه علمه أيضاً كيف يكون شجاعاً قوياً ، وحازماً صارماً مع الأعداء . ولما اشتد عود حورس خرج من مخبئه ، ودفعته أمه ومعلمه إلى الانتقام لأبيه من ست الشرير ، الذي اغتصب عرش أوزيريس ، ومزق جسده ، واستغل طيبته أسوأ استغلال ، ونشر في البلاد الفساد والظلم والظلام .

ونمضي الأسطورة لتروى لنا مآثر إيزيس وأوزيريس وحورس ونحوت والمخاطر التي تعرضوا لها ، وتضامنهم الذي أنقذهم منها ، وغير ذلك من التفاصيل التي وردت بصورة «رمزية» في المسرحيات المستوحاة من هذه الأسطورة ، التي بُنيت على «النماذج الأساسية» التي عرفتها البشرية . إن إيزيس كان يواكب اسمها لقب «الإلهة الكبرى» ، أو «الإلهة الأم» ، فهي بنت إله ، وأخت إله ، وزوجة إله ، وأم إله . ويذهب بعضهم إلى القول بأنها أول امرأة عرفها الوجود (اسمها في اللغة الهيروغليفية إيسا ، ومنها إيشا التي تعني بالعبرية المرأة) . فهي في نظرهم «حواء» التي خلقت من آدم ولآدم (وهو ما تعبر عنه الأسطورة بأنها أخت أوزير) . وهناك أسطورة فرعونية أخرى تؤيد هذا الرأي ، تحكى أن إيزيس انتزعت من الإله رع سره بمساعدة الثعبان^(٩) ... ويقول آخرون إن الرباعي إيزيس - أوزيريس - حورس - ست يمثل العناصر الأساسية التي يتشكل منها الكون ، وهي على التوالي : الأرض ، والماء (أو الرطوبة) ، والهواء ، والنار . وأصحاب هذا الرأي يستشهدون على ذلك بأن إيزيس كانت ترتدى دائماً رداء أسود (بلون الأرض) ، في حين كان اللون الأخضر أو الأزرق العلامة المميزة لأوزيريس (الذي يرمز للنيل أيضاً) ؛ أما حورس فهو الإله الصقر أو الباز ، ملك الفضاء أو الهواء . وترمز الأسطورة للإله ست باللون الأحمر ، وهو لون النار أو الدم (دم أخيه أوزير) . وانطلاقاً من هذا التفسير تصبح أسطورة إيزيس وأوزيريس رمزا لخلق العالم أو بدء الخليقة ، شأنها في ذلك شأن ملحمة جلجاميش البابلية . ويقول آخرون إن قصة الأخ الغيور الذي يقتل أخاه الطيب بدافع من الحقد ، هي قصة هاييل وقايل التي ورد ذكرها في كتاب العهد القديم سفر التكوين ، الإصحاح الرابع .

قيمة «ضخمها الخيال الشعبي والروح القبلية» ، حتى بدت في صورة معجزات خرافية . وهذا ما حدث بحق بالنسبة لأبطال الأسطورة المصرية . وقد تدخّل علماء الاجتماع والإثنوغرافيا والأنثروبولوجيا والأديان المقارنة في دراسة الأساطير الشعبية والدينية المقدسة ، وحاولوا أن يفسروها في ضوء المضمون الذي شاهد ميلادها وتطورها . فهذه الأساطير كانت بالنسبة للشعوب التي آمنت بها حقائق مؤكدة وليست خرافات ، ولذا فهي تعبر عن نظرتهم إلى الكون وتفسيرهم لظواهره المختلفة . وازدادت أهمية الأسطورة في القرن العشرين مع تطور علم النفس ، وعلم النفس الاجتماعي . ذلك أننا إذا نحينا جانباً العناصر التي يأبأها المنطق ، وجدنا أن الأسطورة في جوهرها تحتوي على رموز لبعض الحقائق الأزلية ، وتميط اللثام عن أغوار النفس البشرية ، وتعرفنا بالنماذج الأولى archetypes ؛ هذا بالإضافة إلى قيمتها الأخلاقية الهادفة ، التي تجعل من الأبطال مثلاً أعلى يحتذى الناس ، ويتجنبون كل ما يناقضه . فالأسطورة في المجتمعات البدائية هي أساس الحياة الاجتماعية والسياسية . وهي ليست من إنتاج فرد ، بل هي مجمل الثقافة الجماعية . ولأنها اكتسبت القداسة فقد ساعدها ذلك على أن ترسخ في الأذهان بكل تفصيلاتها وتعاليمها . وحتى عندما انطمست ملامحها ، ظلت خلاصتها باقية في شكل تقاليد وعادات متوارثة متصلة ، هي جزء مما يطلق عليه «فرويد» تعبير «اللاشعور الجماعي» أو المشترك .

وإذا كانت اليونان قد خلقت أساطير كثيرة متشعبة ، وجعلت الآلهة يتدخلون في حياة البشر بالخير والشر ، ووضعت الإنسان في صراع مع الآلهة أو القدر ، فإن مصر قد عرفت أسطورة واحدة جعلتها «النموذج الأمثل» ؛ وهي أسطورة سامية مقدسة ، بلغ من ثرائها أنها ما زالت حتى الآن موضع دراسة وتمحيص ، خصوصاً لدى من يؤمنون من علماء الغرب بأن مصر هي أصل الحضارة ، ومبعث النور والمعرفة في كل أنحاء العالم^(٧) .

وما من شك في أن كل مصري مثقف يعرف أسطورة «إيزيس وأوزيريس وحورس» . ولكن تفريعات هذه الأسطورة ، ورموزها ، وتعاليمها الكثيرة ، والصور التي تعبر عنها في الفنون المختلفة ، بما في ذلك الرسم ، والنحت ، والهندسة المعمارية ، والأدب ، والعلوم الإنسانية ، لا يمكن أن يلم بها جميعاً إنسان مفرد . ولذلك فلا بأس من التذكير بالعناصر الأساسية لهذه الأسطورة ومفهومها حسب ما نستخلصه من كتابات بلوتارك ، ومن «قاموس الأسطورة» ، وأقوال سليم حسن وغيره^(٨) ، مع التركيز على بعض تفصيلاتها ورموزها التي نجدها في فنون المشاهدة ، وبخاصة فن المسرح .

وتتلخص الأسطورة في أن أوزيريس تزوج من أخته إيزيس ، وأنه ظل يحكم مصر بالعدل ، وكان رفيقاً برعيته ، متفانياً في خدمة شعبه والعمل على تحسين أحواله ؛ يقضي سحابة يومه في تجارب يقوم بها لاكتشاف أفضل السبل لزراعة الأرض وزيادة المحصول ، والاستفادة مما تجود به الطبيعة من نبات وحيوان في إنتاج الطعام والشراب والكساء ؛ فهو الذي علّم المصريين فنون الزراعة ، واستغلال مياه النيل ، وتحديد الفصول والمواسم الزراعية حسب الدورة الشمسية ،

يولد من هذا «الاتحاد المقدس» بين إيزيس وأوزير، أول شهيد للعدالة عرفته الإنسانية. وحورس هو الذي «يخلص» مصر من الشر، ويوحدها تحت زعامة مثلي، قوامها الحب والتفاني والدهاء (إيزيس)، والثراء والرخاء (أوزير)، والعلم والحكمة والحزم والعدل (نحوت المخلص الأمين).

هذه هي الأسطورة الفرعونية التي لا يكاد يصدر كتاب عن الأساطير في الشرق أو الغرب دون أن يتعرض لها. فنذ أن اكتشف شامبلون مفتاح الرموز الهيروغليفية لم ينقطع سيل العلماء الذين تدفقوا على مصر وأخذوا يدرسون ويترجمون كل ما يقع تحت أيديهم من وثائق. وكان لظهور ترجحات كاملة أو جزئية للأمثال والحكم، ووصايا بتاح حتب، وكتاب الموتى، صدى دوى في كل أنحاء أوربا، وجذب الانتباه إلى الأدب المصري والفلسفة المصرية. كذلك فإن الصور التي نشرت للآثار المصرية، والمعارض التي أقيمت لها في العواصم الأوروبية، أثبتت أن المصريين مارسوا الرقص والغناء والموسيقى. ومع ذلك لم يخطر على الأذهان إمكانية وجود مسرح فرعونى نظراً لإيمان الجميع «بأصالة» المسرح اليونانى. وفي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حدث تغير جذرى في المفاهيم نتيجة لتطور الأدب المقارن. والدعامة الأساسية التي تركز عليها الدراسات المقارنة هي الموضوعية والثقة في النفس، مع التواضع الجَمِّ، تواضع العالم الذي يسمى دائماً أبدا للاستفادة من تجربة الآخرين، والذي يسلم بأن هناك من هو أعلم منه، ولا يجد غضاضة في ذلك. وانطلاقاً من هذه النظرة طرح بعضهم سؤالاً بدا في ذلك الحين على شيء من الغرابة، يتلخص في تحديد من الأسبق في معرفة المسرح: مصر أم اليونان؟ ونظراً لأن اليونانيين أخذوا عن مصر الكثير من الآلهة والمعتقدات الدينية والعادات والمعارف، افترض هؤلاء أولوية مصر في هذا المقصّر، ثم ثبت من التحجّص أن افتراضهم لم ينبع من فراغ، وأن المسرح الفرعونى «فن شامل» حسب المفهوم المعاصر، جمع بين الكلمة والحركة، وبين الرقص والغناء، واستخدم المؤثرات الصوتية، والحدع الفنية، وعالج المأساة والملهاة، ولم يظل حبيساً في المعبد كما ادعى بعضهم.

وما من شك في أن المسرح وُلد بالمعبد، ولكن كل حضارة مصر القديمة نبتت من الدين؛ فالمعبد كان حيثنذ مأوى للأسرار، بل أكاديمية للبحث العلمى، وكان يسمى «دار الحياة». وكان الكاهن ساحراً وطبيباً وحكماً، لأنه كان يعلم ما يخفى على غيره من أسرار العلم والكون. وقد حكم كهنة مصر البلاد حقاً عن طريق الدين وسلطوته، وتحكّوا في فرعون الذي كان يعد من نسل إلهى ويتوج في المعبد، كما سترى في إحدى المسرحيات، ويتلقى فيه التعاليم التي تضمن له الجاه في الدنيا، والخلود في الآخرة، والتي استخدم الفن المسرحى في تجسيدها وتوضيحها. وفي المسرح الدينى كان الكاهن يقوم بدور المخرج والمؤلف، ويوزع الأدوار على الممثلين الذين يتقمصون شخصيات الآلهة، ويدعو للحفل عاهل المملكة والشخصيات المرموقة، ممن يعرفون الأسطورة ويفهمون كنهها ومعناها، فيطلعون - دون سواهم - على «أسرار» إيزيس التي أتت بالمعجزات، «وآلام» أوزير الذي دفع حياته ثمناً لرخاء مصر ووحدتها، وانتصار حورس على الظلم والظلمانيان؛ وهى

وأكثر التفسيرات شيوعاً يقول إن إيزيس هى أرض مصر الخصبة، التي يرونها النيل (أوزير) فتجود الأرض أو الطبيعة بخيراتهما وثمارها اليانعة، مثلما أنجبت إيزيس حورس القوى الفتى، منقذ مصر من الشر والقحط (ست).

وفي رواية أخرى أن إيزيس وأوزيريس وحورس، هذا الثلاث المقدس، يمثل الدورة السنوية التي تقوم بها الشمس (أوزير ثم حورس) حول الأرض (إيزيس). ولكننا سبق أن قدمنا أن أوزيريس هو النيل أيضاً؛ وحسب هذه الرواية فالشمس تزداد اقتراباً من الأرض، والنهار يزداد طولاً في مصر حتى يبلغ القيقظ أشده في أطول يوم من أيام السنة، وهو اليوم الذي كان يحتفل فيه المصريون بعيد وفاء النيل؛ وبعده يبدأ النهار في النقصان، ومنسوب الفيضان في الانخفاض، والماء في الانحسار، وتنقص الشمس تدريجياً حتى تذبل في نهاية العام (مثل أوزير الذي يموت). وعندما تبدد الغيوم وتنشع السحب، تبرغ في الأفق شمس جديدة ساطعة، مثل حورس الذي كان كثيراً ما يرمز إليه بقرص الشمس وجناحي الصقر اللذين يدلان على قدرته على التحليق في الفضاء ليخلق بأبيه أوزير الذي يحكم عالم الآخرة.

بالإضافة إلى ما تقدم هناك تفسير دينى فلسفى، وآخر سياسى، وهما من أكثر التفسيرات التي تردد صداها في الفن المسرحى. أما الأول فهو يرتبط بالتعاليم الصحيحة والقيم الخلقية التي نشرها أوزير، وهى صفاء السريرة، والحكم بالعدل، والإخلاص في العمل، والتفاني في خدمة الآخرين، والحرص على المصلحة العامة، وما إلى ذلك من مكارم الأخلاق التي تنسبها الأسطورة إلى أوزيريس، وتعمل على ترسيخها إيزيس بعد وفاة زوجها، ويكملها حورس الذي يصحح الأوضاع التي نتجت عن تطرف أبيه في النواحي الخيرة، وعدم استعداده لمجابهة الأعداء بالقوة والدهاء. فالمصرى كان يعتقد أنه إذا أحب أوزيريس واقتدى به فإن ذلك يضمن له النعيم في الآخرة. ويصف «كتاب الموتى» العالم الآخر، والطريق الذي يقطعه الإنسان بعد دفته كي ينتقل من قبره إلى جوار أبيه أوزير، رئيس محكمة الموتى التي تقوم بمحاسبته على ما فعله في دنياه، وترز أعماله بميزان حساس كثيراً ما نراه منقوشاً بين الرموز الهيروغليفية، فإما أن تثبت براءته فيحظى بجوار أوزير، وإما أن يُدان فيلقى به أسفل سافلين، حيث ينتظره مصير ست الشرير. والواقع أن هذه الأفكار قد وردت في بعض المسرحيات التي سنستعرضها في هذا المقال.

أما التفسير الأخير الذي نحرص على ذكره هنا، نظراً لارتباطه بالمسرح، فهو تفسير سياسى، يتمثل في الأسطورة دعوة «صرخة» للوحدة الوطنية. فصر كانت قبل عهد الأسرات مقسمة إلى مقاطعات، ثم نجح «أوزيريس» في توحيدها فكان في ذلك «الخير» كل الخير لمصر وأهلها. ولكن أنانية أحد أفرادها، وهو «ست» «الشرير»، تدفعه لعزيقها (مثلاً فعل بجسد أوزير)، وذلك لتحقيق مآربه الشخصية، فتضعف مصر، وتسوء حالها، إلى أن تفيق من غفوتها بفضل إيزيس «العين الساهرة»، التي تجمع شمل ما تفرق، وتهب مصر حورس الذي



مرکز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی

والتي توارثها المصريون في الوجه القبلي منذ فجر التاريخ ، ونقلوها إلى أواسط أوربا ، مع غزواتهم ، حيث تعرف برقصة السيوف .

وهذان النصان يعالجان نفس الموضوع ، ولكن المسرحية الثانية أقل ترمنا من حيث الشكل والمضمون ، وهي تعطي الأولوية للمتعة الفنية التي يجدها النظارة في مشاهد الرقص والغناء . وهذا التطور قد تم تدريجيا ، والدليل على ذلك مسرحية غنائية عثر عليها في مقبرة «خنو محتب» (بنى حسن) . وهذا النص يرجع إلى عام ١٩٠٠ ق . م . ، ويدخل ضمن المجموعة التي يطلق عليها علماء المصريين اسم «نصوص التوابيت» . وهذه النصوص ، شأنها شأن متون الأهرام ، ترتبط بكتاب الموتى ، والرحلة التي يقوم بها الإنسان بعد مماته ، والمخاطر التي قد يتعرض لها في طريقه من الأرض إلى السماء ، وكيفية التغلب على هذه المخاطر والأهوال . وقد سمي «دريوتون» هذه المسرحية «باليه الرياح الأربعة» . فقد تصور القدماء أن هناك رياحا تعوق تقدم «الراجل» في مسيرته ، ويقوم بدور هذه الرياح فتيات جميلات يحاولن خداعه واستبقائه ، وهن يلجأن إلى الرقص الإيقاعي والغناء ، واستغلال سحرهن وجاهلن ، مثلما تفعل الساحرة «كاليبسو» مع «أوليس» ؟ ، ولكن شتان بين البطل الإغريقي الذي يضعف أمام كاليبسو فيمكث معها عشر سنوات ، ناسيا أهله ومسئوليته ، والبطل المصري الذي يصمد أمام الإغراء ، ويتقدم في عزيمته وثبات .

ومن بين الآثار الجديرة بالذكر نصان من عهد إخناتون (١٣٧٠ - ١٣٥٢ ق . م .) عثر عليهما في الدلتا ، أحدهما في بوزيريس والآخر في بوتو ، وهما من نوع الأوبرا ، وهي فقه المسرح القتالي ، وموضوعها هو «انتصار حورس على ست» . وتنقسم مسرحية بوزيريس إلى أربعة أقسام : قسم استهلالي ، يتضمن عبارات التهنئة التي يوجهها الإله نحتوت إلى حورس على ما أبلاه في ساحة الوغى ، أما القسم الثاني فيحتوي على رد حورس ، الذي يشكر الإله نحتوت ، ويعبر عن إصراره على متابعة الكفاح إلى أن يتم له قتل ست والقضاء نهائيا على أعداء أبيه أوزير . أما القسم الثالث فهو حلقة تحكي عن إبحار حورس على ظهر سفينة الحرية . وأخيرا يأتي الفصل الرابع ليصور عودة السفينة المنتصرة وسط علامات الفرحة . ومن الجدير بالذكر أن هذا الفصل الأخير يؤديه أولاد رفاق حورس ، الذين يحتفلون بالنصر بتقديم رقصات باليه ، ويصورون في تمثيل صامت يعتمد على الإيماء الممارك التي دارت رحاها بين الفريقين في ميدان القتال ، والتي لم يشاهدها النظارة . وهكذا استطاع المخرج بذلك أن يعطي عرضا كاملا لحوادث المسرحية ، دون أن يغير المكان . وهذا يعني أن المصريين عرفوا قاعدة «وحدة المكان» و «وحدة الموضوع» قبل أن ينادى بها أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق . م .) بحوالى ألف عام .

هذا بالنسبة لأوبرا بوزيريس التي يسيطر عليها الطابع الحماسي ، أما أوبرا بوتو فتتميز بأنها أكثر إثارة للمشاعر ، وأشد اعتمادا على العنصر السيكولوجي وهي تنقسم إلى ثلاثة أجزاء : الجزء الأول يحتوي على أناشيد استهلالية ، تحكي القصة وتستخلص منها العبرة ، ويؤديها قائد الكورس الأوبرالي . أما الجزء الثاني فيشتمل على الأعمال البطولية التي يقوم بها حورس أمام النظارة ، فهو ينازل خصمه علنا . وهذا الجزء في

غاية الروعة من الناحيتين الفنية والسيكولوجية ، فالمشاهد يرى إيزيس الأم تكتم هلعها وخوفها على وحيدها ، وتشجعه بالأغاني الحماسية ، وتثير حبه وحميته ، وتشيد بإقدامه وتفوقه ، فترتفع روحه المعنوية ، ويواصل القتال في ثبات ورباطة جأش . ويصل الصراع إلى الذروة عندما : يهجم فرس البحر على حورس ، ويقف على أطرافه الخلفية ، ويرتكز بكل ثقله على سفينة حورس ليغرقها ، وعندئذ لانتمالك إيزيس نفسها ، فتقتحم ميدان القتال ، وتقف إلى جوار ابنها تسانده بكل جوارحها ، وتظل تحفره وتشد من أزره إلى أن يقضى على الوحش الكاسر .

وتنتهي المسرحية بمشهد غنائي راقص ، يمثل موكب النصر الذي يتصدره حورس وبجانبه إيزيس ، أمه ، التي كان لها دور سيكولوجي أساسي في تحقيق هذا الانتصار . وكل المسرحيات التي تحدثنا عنها حتى الآن هي من النوع الخاد ، الديني أو البطولي ؟ وهي تنتمي إلى الفن الرفيع من حيث الشكل والمضمون . ولكن هل ظل الفن المسرحي حبيسا في المعبد كما قيل أحيانا ؟ كلا . إن مصر القديمة عرفت الفرق المسرحية المتجولة ، التي كانت تقدم «دراما» مبسطة يفهمها الخاصة والعامة ، ومسرحيات فكاهية كان الشعب شديد الإقبال عليها . فقد أثبتت الاكتشافات الأثرية أن حورس كان بطل مجموعة ضخمة من المسرحيات لا يتسع المقام لذكرها جميعا . ويمكن أن يقارن حورس فيها بأبطال «الملاحم» ، فالشعب كان معجبا ببطلته ، ينسب إليه الخوارق ، ويستغيث به في الشدائد . وقد عثر في معبد إدفو على نص أهداه إلى الإله حورس أحد المعجبين به ، وهو المدعو «إيمحب» الذي كان يعمل خادما ومساعدًا لأحد الممثلين المتجولين ، الذين كانوا يقدمون عروضهم في الميادين العامة ، وفي القرى ، وبحيون حفلات مسائية بالنازل . ويرجع هذا النص إلى حوالى عام ٢٠٠٠ ق . م . ، وهو يختلف عن «الأسرار» التي كانت تمثل في المعبد . ولكنه يقي بنفس الغرض ، يعبر في أسلوب شعبي بسيط ، خالي من التعقيد ، عن تمسك الشعب بإيزيس وأوزيريس ، وإخلاصهم لرسالة حورس . ومن هنا يمكننا القول بأن مسرحيات الأسرار مرت بنفس التطور الذي خضع له «كتاب الموتى» أو عادة التحنيط ، فكلها كانت في البداية مقصورة على الملوك والأمراء ، ثم انتقلت إلى العظماء ، ثم إلى أعوانهم ، وهكذا دواليك ، إلى أن تحولت إلى بضاعة شعبية يتجر فيها الكهنة وخدامهم لمنح البركة للمصريين ، وتأمينهم على حياة خالدة في المستقبل ، أي فيما وراء القبر ، كما حدث في القرون الوسطى بالنسبة لصكوك الغفران ، وما يحدث حتى الآن بالنسبة للتعاويذ التي يتجر فيها المشعوذون على حساب السذج ، والقياس مع الفارق .

وعندما تسربت هذه المسرحيات إلى الشعب المصري الذي عُرف منذ الأزل بروح الفكاهة والسخرية ، ظهرت الكوميديا التي تصورت حياة الآلهة ومشاكلهم وفقا للخيال الشعبي . ونذكر منها على سبيل المثال «مبعوث حورس» ، التي كتبت - على ما يبدو - في عصر الأسرة الثانية عشرة (٢٠٠٠ - ١٧٨٧ ق . م .) ^(١٢) . وبمحملها أن أوزيريس يُرسل في استدعاء حورس ليساعده في تسيير الأمور في العالم الآخر وبحميه من مناورات «ست» التخريبية التي لا تنقطع . ولكن حورس لديه في العالم

كذلك تبار آخر «يتشكك» في قدرة الآلهة على إصلاح الأمور. وهذا التشكك أدى إلى انقسام المصريين إلى فريقين: فريق ينادى بالتمسك بالفضيلة والخلق القويم كى «يصلح الإنسان» الأمور بنفسه دونما انتظار لتدخل الآلهة. وهذه الطائفة المتنورة لم تتردد في التنديد بالإسراف في بناء المقابر وتقديم القرابين التي لاجدوى من ورائها، ودعت إلى الأخذ بالحكمة والعدل للتخلص من المصائب التي حلت بالبلاد. أما الفريق الآخر فهو ينادى بالتنوع بلذات الحياة «عطية الآلهة الحقة»، ولا يمتنى النفس بأخرة أفضل. وقد سجلت بعض هذه الأفكار وفي الأغاني، على غرار تلك التي تقول: «كن سعيدا بأفراح اليوم ولا تحزن، فالمرء لا يأخذ متاعه والذاهب لا يعود»؟!

ونحن إذا رجعنا إلى مسرحية «مبعوث حورس» لوجدنا صدى ساخرا لهذه القوضى الاجتماعية والسياسية، والبلبلية الفكرية: حورس منصرف عن أبيه بأمور دنياه، ومبعوثه مثل هؤلاء «الأدباء» الذين قال عنهم إيبو - ور إنهم اغتبنوا فجأة على حساب غيرهم، وهؤلاء الموظفين الذين يقومون بمهام لا تتناسب معهم^(١٤). أما «ست» فقد ظل دائما أبدا رمزا للظلم والقحط والفرقة، وهو العدو اللدود لأوزيريس وبنه. هذه هي صورته التي نجدها هنا في مسرح تلك الحقبة الخالكة من تاريخ مصر، التي نراها بشكل أكثر بشاعة في المسرح «المهادف» الذي ظهر في مصر القديمة أيام الاستعمار «الآسيوي» والاربي أو الفارسي. ليس في نيتنا أن نخوض في تفاصيل الغزو «الأجنبي» الذي تعرضت له مصر الفرعونية فيما بين الأسرة الثانية عشرة والأسرة الثامنة عشرة (١٧٨٥ - ١٥٧٥) ولكن ضعف السلطة المركزية (أوزيريس) واستقلال حكام المقاطعات وانصراف كل منهم عن المصلحة العامة طمع الأجانب في مصر ففسدوا إليها أولا فرادى وجاعات صغيرة، واشتكى إيبو - ور من أن الأجانب أصبحوا «مواطنين»، وأنهم يتمتعون بمصر أكثر من المصريين... ثم غزا الهكسوس مصر واستقروا فيها مائة وخمسين عاما. وقد عثر على شذرات من بعض المسرحيات المهادفة التي تهاجم الملك أبوفيس الذي اتخذ من ست إلهة وهناك مسرحية هزلية - مأساوية *tragi-comique* سماها دريوتون «هزيمة أبوفيس» وردت في كتاب الموتى (الفصل الرابع والثلاثين). وقد أطلق النص على أبوفيس، اسم «إله الظلام» أو «شيطان الظلام». ونعكس المسرحية كيف أنه اتخذ شكل إنسان وأخذ يحوم حول «الأفق الشرقى» ليحول دون ظهور الشمس. ولكن سفينة الشمس ظهرت فجأة وألقت حبالا على أبوفيس فشلت حركته. وعندئذ حاول أبوفيس أن يدافع عن نفسه، ولكي يخلص من الشرك نفي عن نفسه تهمة كونه «أبوفيس» وتتكبر لشخصه و«لعن» علانا «أبوفيس» كى يثق أهل مركب الشمس في كلامه، ويطلقوا سراحه. ويقول دريوتون إن هذه المسرحية كان لها رواج عظيم، وأن المصريين كانوا يتلذذون من رؤية أبوفيس المحتال الجبان مهزوما أمام «الشمس»...

وفي عصر الاحتلال الفارسي كتبت مسرحيات أخرى تدل بقاهاها على أنها كانت أشد ضراوة وأكثر التزاما. ويذكر دريوتون ثلاث مسرحيات تعود إلى القرن السادس ق. م.، وتدور حول موضوع

الديوى من الهوم ما يكفيه... كما أنه غير متحمس للذهاب إلى عالم الموتى؛ وهو في نفس الوقت حريص على إرضاء أبيه وإجابة طلبه. لذا يستدعى حورس أحد أعوانه ويعطيه شكله وزينه وبعض قدراته الخارقة، ويطلب إليه الذهاب إلى مملكة الموتى لمساندة أبيه في محنته. ويبدأ «المبعوث» رحلته متكررا في صورة صقر مثل حورس، ولكنه لا بدري كيف يستخدم منقاره وجناحيه، ولا كيف يشق طريقه عبر مملكة الآلهة والموتى... فهو يأتى بحركات غير متناسقة، ويسر لنفسه بتعليقات تذكرنا بأقوال «شبيه» أمفريون في مسرحية بلوتس عندما يسخر من نفسه. وتصل الملهة إلى القمة عندما يمثل «المبعوث السامى» بين بدى أوزيريس؛ وعندئذ نلاحظ جهله بالبروتوكول الإلهي؛ فهو يتفوه بألفاظ نابية، ويعطى لأوزيريس نصائح «سوقية»، ليعلمه كيف يتعامل مع ست، ويضع حدا لمناوراته... وعندئذ بضج النظارة بالضحك، على نحو ما يحدث في المسرحيات الحديثة التي يتنكر فيها الخادم في زى السيد فتكشف لغته وحركاته عن بيئته ومنبته. ومن هنا يمكننا القول بأن هذه الملهة القديمة استخدمت عدة وسائل من أساليب الإضحاك التي ما زالت مستخدمة حتى الآن، والتي تنبع من الحوار، والزى، والحركة، و«التناقض» الصارخ بين الشخصية والدور الذي تؤديه؛ هذا إلى جانب استنادها إلى حقيقة سيكولوجية أزيلى، وهي أن المظهر لا يمكن أن يخفى المخبر، وأنه عبثا يحاول الإنسان أن يخدع الآخرين بمظهر براق، فلا بد أن يسقط القناع يوما فيفتضح أمره، ويصبح هزوة يستحق الازدراء. وقد سبق أن أشرنا إلى أن المهتمين بالأدب الفرعوني يرجحون أن تكون هذه المسرحية من إنتاج الأسرة الثانية عشرة. غير أننا نعتقد أنها أقدم من ذلك؛ فمن المعروف أن الملهة تردهر بشكل عام عندما يفتر الشعور الدينى وتضعف السلطة الحاكمة؛ وهذا ما حدث في مصر في الحقبة التي تلت انهيار الأسرة السادسة وامتدت حتى الأسرة الثانية عشرة. فقد ساءت أحوال البلاد في نهاية حكم الأسرة السادسة على نحو أدى إلى السخط والثورة، وتلاحقت أسرات هزيلة لم تعمر طويلا، وقويت شوكة حكام الأقاليم، وعمت القوضى في كل أنحاء البلاد، وتفشت الأمراض والجاعة، فكفر الناس بالآلهة وبالملك والقوانين والأخلاق. وقد عبر الأدب عن ذلك كله. والنصوص التي عثر عليها كاملة أو متبورة تثبت هذا القول:

«الفلاح الفصيح» يشكو من سوء الحال وينادى أوزيريس ليهبط من عليائه فيصلح الأمور، في ذلك العهد الذي اصطلاح المؤرخون على تسميته «عصر القوضى الأول»، و«عهد الانتقال الأول». ونجد نفس الفكرة لدى «الكاهن للحياة»، الذي يُجرى حوارا مع نفسه، وينتهى إلى تفضيل الموت على حياة لم تعد تعرف الاستقرار أو الأمن أو السلام.

وأيا كان الأمر فقد ظهرت تيارت فكرية متعارضة عبر عنها الأدب. فهناك طائفة قليلة تنادى بالتمسك بالدين والخلق القويم، ونهيب بالملك أن يشعر بالآلام الرعية، وينفذ وصية حورس وأوزيريس، ويعيد للقانون سيادته، ويضع حدا للرشوة والسرقات وغير ذلك من المآسى التي يشكو منها «الفلاح الفصيح»، والتي تجعل «نسو» يكره الحياة. وقد ظهر

المقاومة ، وإثارة الحمية للذود عن الوطن .. حقا إن المسرح المصرى القديم وُلد في المعبد ، وعاش على الأسطورة الدينية ، ولكن هذه الأسطورة نفسها نمت وتشعبت ، وارتوت من أحاسيس المصريين وفكرهم ، فجاء المسرح فنا كاملا جامعا بين مختلف الفنون التي عرفتها مصر ، من رقص وغناء ، إلى موسيقى وإنشاد وتمثيل وتقمص للشخصيات . كان سباقا لاستخدام الكورس ، واحترام وحدة الموضوع والمكان . عرف كيف يستغل المؤثرات الصوتية والخيال الفنية ، والعناصر السيكولوجية ، فلم يقتصر دوره على إعطاء المتعة الجمالية العابرة ، بل قام برسالة تعليمية وقومية هادفة . ساعد الكهنة في إرساء قواعد الدين والخلق القويم ، وحض على الوحدة الوطنية ، ولما ساءت الأمور عمد إلى النقد الساخر لينور البعض ، ويخفف آلام الآخرين ... وعندما وقعت مصر بين برائن الاستعمار ، انتقل المسرح إلى الساحة الشعبية ، وتحول إلى هائف يهيب بالمصريين أن يهبوا أجمعين ، صوتا واحدا ، وقلبا واحدا ، ويدًا حديدية واحدة ، تلقى بالمستعمر الأجنبي في « النار » ...

وإذا كان المسرح قد وُثد مع الأساطير الوثنية عندما نزلت الأديان السماوية فإن بعض مظاهره ما زالت حية بيننا تتحدى الزمن : الرقصات الجماعية ، الأغاني والمواويل الشعبية ، الكورال ، فن الإيماء ، وحتى قصة إيزيس وأوزيريس ما زالت تُروى وتُمثل ولكن بأسلوب مختلف وأسماء مغايرة .

عندما اختفى المسرح من مصر ، لم يتلاش من الوجود ، بل إنه ، كالآله الشمس ، احتجب من سمائها ليظهر في أفق آخر ، وظل قائما دهرًا ، قادرا على التأقلم مع كل المشارب والأجواء ، الآن وقد عاد المسرح إلى وادي النيل منذ أكثر من قرن ونصف قرن ، فهل لنا أن نستخلص جوهره ، ونعيدنه فناً مصرياً أصيلاً ، ينبع من أعماقنا ، ويعبر عن مشاعرنا ، ويؤدي ، كما فعل في الماضي السحيق ، رسالة ترفيحية ، خلقية ، وطنية ، ثقافية ، نحن في أمس الحاجة إليها ؟ !

واحد هو « عودة ست » ، والمقصود به هنا « قبيز » المحتل البغيض الذي أغار على مصر بجنود عاثوا فيها فسادا ، وارتكبوا جرائم بشعة ضد الأحياء والأموات على السواء ، ضد الآلهة وضد البشر . وهذه المسرحيات الشعبية الهادفة كانت تمثل في الميادين العامة ، وبحضرها جمهور عريض من المشاهدين . وكان دور الكورس أساسيا في هذه المسرحيات التي كان يصب فيها جام غضبه على المستعمر الغاشم ، ويحض بها المصريين على مناهضته . وقد ذكر دريونون مقتطفات من إحدى هذه المسرحيات التي يخاطب فيها الكورس « ست » وهو إنما يعنى في الواقع قبيز :

« أنت يامن شب على القتال وارتكاب الجريمة
أنت يامن خرج على الطريق السوى ،
يامن يعشق الحرب ، وبعد الفوضى
ويرفض احترام من هو أكبر منه
أنت يامن يخلق الكوارث ، يامن الاضطراب
بدافع من عدائك لأبائك وأجدادك
أنت يامن ينتهك القانون ، ويتصرف تصرف اللصوص
دائما على استعداد للقتل والنهب والاعتصاب
أنت للجريمة سيد ، وللإفتراء إمام
ولقطع الطريق القائد الهام !

ثم تقضى محكمة الآلهة بطرد ست من مصر ، ويصب « رع » عليه اللعنة ، ثم يخرج « ست » ، أو بالأحرى الملك الأجنبي الغازي ، من المسرح ، يشيعه الجمهور كله بصيحات التذير والوعيد :

« سنطردك شر طردة إلى آسيا بلادك
مصر لن تخرج عن طاعة حورس ، بل إنها ستقاتلك
ولسوف تلغ ما اقترفت يدك
إلى النار ، إلى النار ، وبش القرار !

وهكذا تحول المسرح إلى ساحة لتعبئة الجماهير ، وبث روح

• هوامش

- (٨) بلوتارك : De Iside - إيفرسون . Iversen
- (٩) سليم حسن : الأدب المصرى القديم أو أدب الفراعنة ، سلسلة الثقافة المصرية القديمة ، القاهرة ١٩٤٥ ص ١١٢ - ١١٥ .
- (١٠) E. Drioton : Pages d'Egyptologie, P. 237.
- (١١) انظر المرجع رقم (١) - دريونون : « مسرح مصر القديمة » .
- (١٢) انظر المرجع السابق .
- (١٣) بالنسبة لكل الجزء الخاص بالاضطراب الاجتماعى والسياسى والفكرى وتعبير الأدب عنه ، انظر د . نجيب ميخائيل : مصر والشرق الأدنى القديم ، الجزء الأول ص ١٠١ ومايليها .
- (١٤) نفس المرجع ص ١١١ .
- (١٥) فنا بترجمة هذا الاقتباس عن النص الفرنسى .
- (١) Cahiers de la Compagnie M. Renaud et J.L. Barrault, no de November 1960.
- (٢) Vito Pandolfi, Histoire du Théâtre, ed. M. U., no 147, 1968.
- (٣) للحصول على مزيد من المعلومات في هذا الشأن انظر :
E. Drioton : Pages d'Egyptologie, Maisonneuve, Paris 1957.
E. Drioton : La Plus Ancienne Pièce du Théâtre Egyptien, in Revue du Caire, no 236, Avril 1960.
- (٤) E. Deraud : Les Maximes de Ptah Hotep, Friboury, 1916.
- (٥) M. Meyer : The Oldest Books in the World, New York 1960
- (٦) Baltrušaitis : La Quête d'Isis, ed. Perrin, Paris 1967.
- ترجمة د . هيام أبو الحسين : إثر عطى إيزيس ، تحت الطبع بإهبة المصرية العامة للكتاب .
- (٧) انظر نفس المرجع السابق .

خيال الظل

مصرع العصور الوسطى الإسلامية

«خيال الظل» فن قديم ارتبط بالشرق من حيث المكان ، وارتبط بالوعظ والتعليم من حيث الوظيفة . بصرف النظر عن أدوات التخيل التي يقدم بها الخيال مشاهدته المصورة ، سواء أكانت الدمي أم قصاصات الكرتون أو الجلد أو الخشب ، ذلك أن نظرية انعكاس الظل من خلال إسقاط الضوء الخلفي على جسم يبدو ظله على مكان ما - كالشاشة مثلا - ليس بعيدا عن تصور الإنسان . بل هو جزء من رحلة الإنسان اليومية مع الشمس والظل . وليس بعيد عن هذا التصور ما قدمه «أفلاطون» في تشبيهه المستمد من «أوهام الكهف» الذي أيد به نظريته في «المثل» . فليس غريبا إذن أن يتحول «خيال الظل» إلى «فن» قائم بذاته ، وأن يتخصص فيه «الخائليون» في مختلف العصور ، تبعاً للوظيفة المطلوبة منه ؛ فقد بدأ تعليمياً ، وانتهى مسلياً . وقد كان كل عصر يفرز لنفسه ولخيال الظل الوظيفة الجمالية الملائمة . على أنه «ليس من الضروري أن نضع مفهومى التعليم والتسلية في طرفين متناقضين ؛ فإن التعارض بينهما لم يكن موجوداً دائماً ، كما أنه لن يكون دائماً موجوداً»^(١) . لذلك لم يتخل فن «خيال الظل» عن تعليميته ، بل أضاف إليها عنصر التسلية . أما انحراف خيال الظل في بعض المواقف نحو تصوير المشاهد الجنسية ، فقد كان انعكاساً لمطالب جماعة محددة ، طوعت هذا الفن ، نظراً لسهولة أدوات عمله ، لتلبية مطالب خاصة تتعلق بالمتعة وحدها .

مدحت الجيار

المرضى في المستشفيات ، ولإضحاك الجنود في ثكناتهم^(٢) ، بل كان الفاطميون يفتحون قصورهم للناس في يوم معين لذلك من آن إلى آخر ، لكي يشاهدوا الخائليين يلعبون خيال الظل . ومن هذا يتبدى لنا كيف انتشر هذا الفن بين كل طبقات المجتمع المصرى آنذاك . وبالاحتكاك المستمر بين فن التخيل والناس في ذلك العصر ، نما هذا الفن وازدهر ، وضبط موضوعاته مع إيقاع المجتمع الجديد الذى وفد إليه . حتى تهاجروا إلى العام لقيام فن «خيال الظل» يلائم الذوق المصرى بخاصة .

• • •

سقطت بغداد (٦٥٦ هـ) ، ووفد «ابن دانيال» إلى مصر مع من هاجر إليها من الشام خوفاً من التتار ، بكل ما يحمله من القدرة الشعرية والعقلية المتوهجة . في نفس الوقت الذى اتجه فيه العصر المملوكى إلى الفن التشكيلي ، خصوصاً العبارة والزخرفة ، وقل دور الشاعر وزاد دور

انتقل فن «خيال الظل» من أواسط آسيا إلى الشرق العربى بأدواته نفسها . بل انتقلت بعض «البابات» معه إلى الشرق العربى أيضاً . وأصبحت نماذج تحاكي ، وأقدم إشارة إلى هذا الفن في تراثنا هي ما روى عن هجاء ذى الرمة لواحد من أصحابه كان قد توعده بأن يخرج أم ذى الرمة في «الخيال» . ومعنى هذا أن خيال الظل قد عرف في المنطقة العربية منذ القرن الأول الهجرى ، وإن كان المحتمل أنه كان معروفاً لدى طائفة محدودة من الناس استمتعوا به . ولم يكن منتشرًا بين الناس كافة . وفي العصر الفاطمى ازدهر هذا الفن ؛ إذ كان الفاطميون في مصر يكرمون رجال الفن والعلم إلى حد بعيد . وكذلك أراد الفاطميون أن يتوددوا إلى المصرىين لينشروا فيهم أفكارهم ومحبوبها إليهم . وقد توسلوا إلى ذلك كله بكل الوسائل ، «فلا غرو بحظي فن خيال الظل في عصر الفاطميين بإقبال الناس على مشاهدته إقبالاً شديداً جداً . وبلغ من رعاية الفاطميين لأصحاب هذا الفن ولأرباب المسامر أنهم كانوا يستأجرونهم للترفيه عن

القاص . وقد واكب ذلك إبداع الشعب للشعر الشعبي التي رسم فيها صورة لبطله المسلم المخلص ، في الوقت الذي عمت فيه الشكوى بين الناس من تسلط المالك . « والشكوى تسلم إلى النقد ، وإذا اجتمع النقد والخوف ، نبث الفكاهة الساخرة أو النكتة العابرة . وهكذا وجدت التورية والفكاهة والنكتة سيلها إلى الأدب العربي في عصر المماليك »^(٢) . وبذلك اختفى المبدع خلف السرمرة أخرى ، فكما اختفى سلفه القصاص وراء « الأمثلة » ، اختفى هذا وراء التورية والسخرية ، فاتجه الأدب إلى الوصف السطحي والرصد الفوتوغرافي ، وأصبحت الحرفية في إظهار البراعة ، وفي الإتيان بالجناس والتورية والطباق والموسيقى اللفظية .

١ - في هذا الجو قدم « ابن دانيال » أرقى « بابات » في تاريخ مسرح خيال الظل العربي ، أو مسرح العصور الوسطى الإسلامية ، واستطاع أن يحقق إنجازا في إخراج نص لفن خيال الظل . ولقد كان لهذا الفن فلسفة خاصة نتجت من خلال التراث المسيطر على فكره . ولقد صدق أودونيس حين قال إن « مسرح خيال الظل حمل مدهش اكتشاف الأساس الذي تركز عليه النظرة العربية إلى الإنسان »^(٣) .

٢ - ومسرح خيال الظل يتمثل في « بابة » (نص) ينفذها الخيال على الشاشة البيضاء أمام النظارة . والبابة (النص) هي الأصل الذي يحرك الخيال شخصه على أساسه . ويختلف الموضوع المعالج بين كل فترة وأخرى حسب ما تقتضيه ظروف المجتمع . وبذلك تعددت الموضوعات وكثرت نصوص البابات ، حتى أصبح لدينا حتى الآن حوالي ثمان عشرة بابة هي : أبو جعفر ، الأولاني ، لعبة القماش ، التياترو ، الثعلب الساحر (بابة صينية) ، الحجة ، حرب السودان ، حرب العجم ، الحمام ، الشوى ، الشيخ سمسم ، الشيخ طالع وجاريته السر المكنون ، طيف الخيال ، المعجائب ، عجيب وغريب ، علم وتقدير ، القهوة ، المقيم والفصيح الينيم^(٤) . ولقد تعددت مصادر البابات^(٥) ، فمنها ما نشر ملخص له ، ومنها ما وجدت الإشارة إليه وضاع نصه ، ومنها ما نشر كاملا ، سواء في مصر أو في أوروبا . وقد قام الدكتور إبراهيم حمادة بتحقيق « بابات » ابن دانيال ، وأشار الدكتور فؤاد حسنين على إلى بابة لعبة القماش ، حيث عرض ملخصها في كتابه « قصصنا الشعبي » . كما عرض للعبة المنار في نفس الكتاب . وكذلك عرض الدكتور محمد كامل حسنين لبابة « الشيخ طالع وجاريته السر المكنون » . ولانسى في هذا المقام جهد العالمين « بول كالا » و « جورج يعقوب » في جمع بعض البابات ونشرها .

وهذه البابات الثمانية عشرة تمتد على المستوى الزمني ، من القرن الثاني الهجري حتى القرن الرابع عشر الهجري تقريبا . وهو التاريخ الذي يرجع إليه آخر البابات التي راها « أحمد تيمور » والدكتور عبد الحميد يونس .

صحيح أن هذه البابات قديمة حفظها الخيالون جيلا بعد جيل . لكن الحقيقة أن نصوص البابات لم تكن كلها مدونة . وقد ظهر بعد ابن دانيال طائفة من الخيالين الذين ارتبطوا بواقع المثلث فكانوا يغيرون في موضوعات باباتهم نيراعوا ذوق العصر ، أو ذوق شريحة اجتماعية خاصة كانت مقبلة على نوع خاص من « خيال الظل » ، قدم البابات التي تعالج

موضوعات الجنس ، أو التي تسمح بحرية العلاقة بين الرجل والمرأة ، هروبا من سيطرة النظرة الدينية الشكلية التي كانت سائدة طوال العصور التي ظهر فيها خيال الظل . وهذا النوع من البابات كان يصحب عرضها معاقرة المشاهدين بعض المشروبات الروحية أو تعاطيهم المخدرات . ومن الواضح أن كل ذلك كان هروبا من واقع الحياة في العصور الوسطى ، وبخاصة في مرحلة قيام دولة المماليك الأولى (٦٤٨ هـ - ٧٧٤ هـ) . فقد « اهتم سلاطين المماليك بالحفاظ - مظهرها - على أمور الدين ، ورعاية أوامره ونواهي أمام الناس » وجماعة العلماء والفقهاء ، فأظهروا التشدد في تطبيق حدود الشرع ، ومحاربة الخارجين بصورة لا يقرها الشرع نفسه ، كما اهتموا اهتماما بالغاً ببناء المساجد ودور الحديث والمدارس التي تدرس بها العلوم الإسلامية إلى جانب غيرها من العلوم المساعدة ، وأسرفوا في تشييدها ، وصرفوا عليها ببذخ ، وأوقفوا عليها الأوقاف الطائلة ، وتنافسوا في ذلك ، على حساب الرعية ، غير مباليين بزيادة الضرائب والمكوس ، وارتكاب المظالم في سبيل تحصيل الأموال^(٦) . ولم يكن ذلك موقف دولة المماليك الأولى وحدها ، بل استمرت هذه الصورة المزدوجة ، التي تمثل التناقض بين ما يقال وما يمارس من قبل الحاكم ومن قبل الرعية . وقد اشتد طغيان الحاكم المتدبر بالإسلام في إبان الحكم العثماني ومماليكه وانكشاريته فيما بعد ، وكان الإنسان هو الضحية الأولى لهذا التناقض الحاد بين بناء السلطة السياسية الدينية وبنية الشعب الذي انفصل عنها على مدى حقبة طويلة . والذي ابدع سيره الشعبية وحكاياته الخرافية . واخترع لنفسه وسيلة ترويح يتنفس من خلالها ، ويفرغ فيها طاقاته ووقته .

وفي هذا الإطار يمكننا أن نفهم طبيعة الموقف المزدوج في « بابات » خيال الظل . الذي يجمع بين المحن والتوبة . ففي الوقت الذي تعرض فيه لحرافيش المجتمع في غيهم وجونهم ، كانت تنتهي بالتوبة والاستغفار ، حتى تفلت من طائلة القانون المملوكي . ثم إن البابات كلها كانت تأخذ موضوعاتها من واقع الحياة الاجتماعية التي يعيشها الناس . فمنها ما يتجه إلى السخرية من رجال الدين وكشف نفاقهم وتناقض أفعالهم مع أفعالهم ، كما في بابة « الشيخ طالع وجاريته السر المكنون » وكما سنرى في بابة « عجيب وغريب » لابن دانيال . ولارتباط البابات بالشعب ألف الخيالون بابات يشاركون بها في الاحتفالات الشعبية والمناسبات الاجتماعية ، كالأزواج أو الميلاد . وكانوا يعرضونها في الأماكن العامة . خصوصا المقاهي . وأحيانا في بيوت الأغنياء . ومن هذه البابات بابة كانت تمثل طوال سبع ليال ، هي بابة « علم وتقدير » ، التي تعالج موضوع الزواج . وتمثل مراحله حتى يتم . وكانت هذه البابة بصفة خاصة تنمو مع مرور الزمن ، حيث كان الخيالون يضيفون إليها نصوصا وشخصيات جديدة يرون أنه قريبة إلى روح الشعب المصري . وكان العرض يشمل على عدد من الأجزاء . وكان الجزء الأول والأساسي هو « علم وتقدير » . يليه بابة أسموها « لعبة الحمام » . تصور احتفالات الناس بالعروس في الحمام . ثم انفصلت عنها بابة أخرى أسموها « لعبة التياترو » . ويحذر بنا أن نلاحظ هنا مصطلح « التياترو » الذي يؤكد استمرار هذا الفن حتى ظهور المسرح في وقت متأخر وأنه عاش جنباً إلى جنب مع بدايات المسرح حتى تلاشى خيال

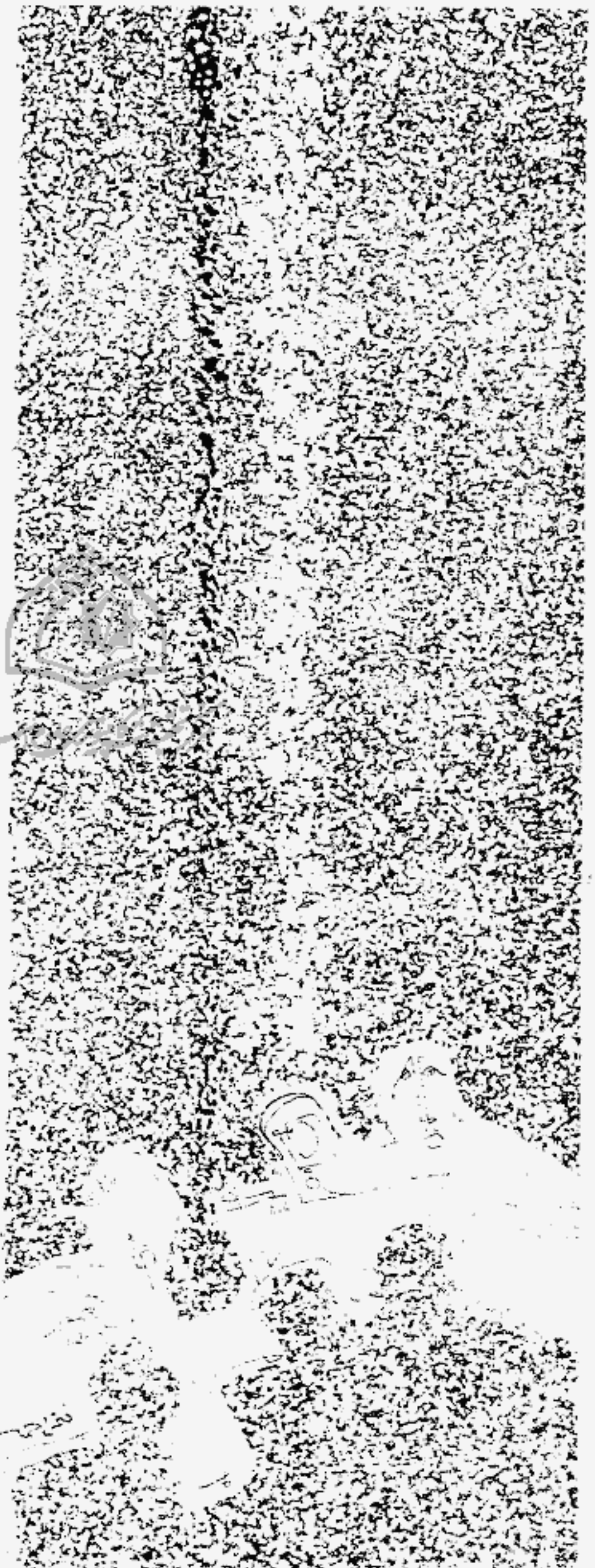
الظل مع ظهور السينما . وكانت بعض البوابات مخصصة للاحتفالات الدينية . كما في بابه «الحجبة»^{١٨} . التي تصور رحلة الحج من مصر إلى مكة ثم العودة . وتشرح ما يدور بين الحاج والناس . ويمتص به موكله . فقد كان الحج في ذلك الزمن مظهرا إسلاميا نقاء في مناسسته الاحتفالات قبل الذهاب إلى مكة وعند العودة خصوصا الاحتفال «بالخمس» وهناك بابه أخرى تمثل وقائع ثورة المهدي بعد فتح السودان . تسمى «نبهة العجائب أو حرب السودان» . ومن هه نرى أن موضوعات خيال الظل امتدت عبر تاريخ مصر المملوكية العثمانية . وتركزت حول ما يدور في واقع الحياة المصرية الإسلامية . وقامت بتعريف الواقع والكشف عما فيه من تناقض وزيف . كما أنها سجلت مناسبات دينية وأخرى تتعلق بالحرب والثورة . وأبصرت نصوص كثيرة من البوابات كانت قابلة للتجديد والحذف والإضافة . مرعاة لتسلي

ولقد ارتبط نمو خيال الظل . وازدهاره . بنهضة الفنون التشكيلية في مصر آنذاك ونحن نعرف أن «الفنون التشكيلية المصرية كما ظهرت في العمارة . والآنية . والمنسوجات . بلغت حدا كبيرا من الإتقان والمقدرة الفنية»^{١٩} . وفن الخيلة يعتمد أساسا على واحد من الفنون التشكيلية هو الرسم أو التصوير . كما أن تجهيز الدمية وفقا للأشكال المطلوبة بعد فن تشكليا قائما بذاته . بالإضافة إلى ارتفاع مهارة الخيال في تحريك خيالات الممثل لشخص البابه . وكذلك ازدهرت فنون الموسيقى والغناء والقص . وازدهر الأدب الشعبي . وما كان لخيال الظل أن يجد أدواته ومواده بغير إدهار هذه الفنون التشكيلية العربية .

٣ - ترتبط ميكانيكية «خيال الظل» والموضوعات والشخصيات التي يعالجها بوظيفة «الفن» السائدة . التي قرنت النص الفني (الأدبي) بالرؤية الأخلاقية المسيطرة على العصر المملوكي كله . وبالرؤية النقدية الكلاسيكية المسيطرة على المبدع في سائر الفنون . فقد خرجت كل هذه الرؤى (الأخلاقية . والنقدية . والإبداعية) من منظور واحد هو «التعقل» . أي أن يفترن الخيال بالعقل فيصبح خيال متعقلا^{٢٠} . وهي تتجه إلى غاية واحدة . التواصل مع أي نوع «فني» والإفادة من أي معطى غير نراقي لا يتنافر مع عناصر التراث المتبناة .

اتجه الاداع والنقد - بنفس الرؤى الكلاسيكية - إلى المعطيات الفنية الجديدة وكان أهم هذه المعطيات «خيال الظل» . فقد شهد مجتمع الإسلامى تغيرات اجتماعية وسياسية جديدة . حسنته على عذبة بهذا النوع الفني دى تتاريخ المسند إلى آلاف السنين (في الصين والهند واليابان) . ومرتبط - رميا - بالمفهوم التعليمي الوعظي . فالتقى لأندوهان التراث والمعاصر آنذاك . بشمو فن خيال الظل ويجد مآلقة مدح «ابن دليل الموصلى لكحول لشعر» . الذى شاهد مرحلة زول ندوة العباسية . وشاهد انتهاك التتار لكل ما هو أخلاقى وحافظ . وشاهد عبث المماليك بالبلاد التي هاجر إليها (مصر) .

ارتبط خيال الظل نتيجة هذه العوامل بمجموعة من السمات والمميزات . والمعروف في سائر العرب . والقرآن . وفنون المقامات . وحكايات . ووحد استجابة من جانب المتلقين على مختلف طبقاتهم وانتماءاتهم . لأنهم جميعا كانوا يحكمون بنفس الرؤى والمعطيات القديمة والمعاصرة



«غير الدانيالية» على الموضوع وحده ، حمل «ابن دانيال» رسالة التأليف الظلي بعدما بهت البابات ، وأصبح خيال الظل وقد مجته الأسماح ، وثأت عنه ، لتكراره ، الطباع .^(١٧) ولذلك يقول «ابن دانيال» للمتلقى : صفت لك من بابات الخجون ، والأدب العالي لا الدون .^(١٨)

تشكل البنية الظلية ، من «تبات» يحافظ عليها المبدع في كل بابة على حدة . ثم في البابات الثلاثة ، على الرغم من اختلاف الموضوعات التي يعالجها في كل واحدة . وهذه التبات مرتبطة - في زعمنا - بالخطبة الوعظية في هيكلها العام ، حيث نجد التحليل «المورفولوجي» للبابة كآلاتي :

- مقدمة نثرية تشمل : الحمد ، والثناء ، والصلاة على النبي ، ثم الدخول في الموضوع .
- سيطرة الصوت الواحد على النص وندرة الحوار .
- تخيل متلق يسأل ويجاب عن سؤاله ، كما كان يفعل الفقهاء عند الإجابة عن الأسئلة المتخيلة من جانب القارئ ، أو كما يتخيل الخطيب سؤالاً من الحاضرين دون أن ينطقوا به .
- الخطاب المباشر للمتلقى ومحاولة إشراكه أحياناً .
- الاستشهاد بالشعر والتراث الإسلامي (القرآن - الحديث) .
- سيطرة الحس الوصفي التقريري .
- كل شخصية تبدأ الحوار ، تبدأ كلامها وتختتمه بالصلاة والتسليم .
- وصف المتلقى بالخالق والدعاء له .
- تنتهي البابة دائماً بالتوبة والاستغفار ، وطلب الرحلة للحج الذي يعيد الإنسان كيوم ولادته أمه ، طاهراً من كل ذنوبه القديمة - كما أخبرنا الحديث الشريف .

ويتكرر هذا البناء بنفس التبات في كل بابة ، وليس ذلك بغريب ؛ فقد كان هذا العصر عصر الخطب السياسية والدينية ، وعصر الحروب المقدسة ، وانتصارات الظاهر بيبس ، وسيطرة الوعاظ على المساجد وحلقات العلم ، بل كان الوعظ عندئذ نغمة سائدة في كل الموضوعات ، يتميز بالمباشرة في التعبير والخطاب ، وباللعب بالألفاظ (الجناس - الطباق - التورية) واختيار الجرس الموسيقي عند تشكيل العبارة حتى تجذب السامع - كما سنبين .

وبالإضافة إلى هذه «التبات» التي حافظت عليها «البنية» الجمالية للبابة ، هناك خصوصية في التشكيل الجمالي لكل بابة على حدة ، فرضته معالجة الموضوعات المختلفة ، وطاقات الخيال على تحريك شخصه . ومحاولة جذب المتلقى وإشراكه . وقد كان المتلقى ذا تأثير مزدوج فهو من - ناحية - أشاع جو الجنس والعريضة ، ومن ناحية ثانية - حول النص إلى خطاب مباشر له . بوصفه المستهلك المباشر للبابة ، وعليه يعتمد مورد المؤلف والخيال ، على نحو هبط بالنص في سبيل إرضاء هذا المستهلك ، على نحو مات فعل المسارح اليوم .

ففي البابة الأولى «طيف الخيال» يركز المؤلف على الهدف من تأليف البابات ، والمنهج المتبع في ذلك ، ووظيفته الاجتماعية ، كما يجعل من

لهم . ومن ثم كانت الفلسفة العامة للعصر ممهدة لاستقبال هذا الفن ، وإحياء ما اندثر منه خلال طغيان القصيدة ، فازدوج - عند هذا المفهوم - وتلازم «التخيل والتخييل» ، فكما كان الممثل يختصر الفكرة ويقربها للأذهان ، ويقدمها تقدماً حسياً للمتلقى في إطار «الصورة البلاغية» في الشعر ، والحكاية الهادفة «في المقامة» «وكليلة ودمنة» والتراث الشعبي كله . كان خيال الظل يقدم نفس الشيء بأسلوب الفن التشكيلي المعروف عند ذاك ، ليصبح لونا «من تمثيل الحقائق والأفكار» وهو بحكم تسميته ، يقود إلى التفكير في الدور الذي يلعبه الخيال وتقوم به الخيالة . وليست (الخيالة) في النهاية سوى صفة أخرى للتخييل تطلق على مجال لا يختلف كيفياً . إنها عملية إيهام بوقائع وأحداث وأشخاص^(١٩) . ومعنى ذلك أن الشخصيات والرموز المنتشرة في بابات خيال الظل هي أدوات توازي الأدوات اللغوية المجازية عند الشاعر وصاحب المقامة والقصص .

ونرى «ابن دانيال» يقرر في البابة الأولى «طيف الخيال» أن ما يقدمه «بديع المثال» يفوق بالحقيقة ذلك الخيال^(٢٠) ، وأنه «لكل شخص مثال . ونحت كل خيال حقيقة»^(٢١) . أي إن ما يقدم في خيال الظل يخرج من الواقع (الحقيقة) ولكنه يأخذ الحس الجمالي فيتحول الشخص إلى مثال عام لكل من يشبه هذا المثال الجمالي . ومن ثم لكل شخص (خيال - شخصية) - على هذا - رمز فكري . وتكمن الحقيقة - بمفهومها الأخلاقي - تحت هذه الأمثلة والشخصيات والرموز . لأنها تتوازي مع رموز اجتماعية أراد المبدع تصويرها ، كما أن التحوير الحادث في نمط الشخصية يأتي من قبيل تكبير المثالب ، وتكبير المحامد ، لتبعد عن المذمة وتقرب من المحمدة . ومعنى ذلك أن الخيالة الظلية توجه السلوك بطريقة أكثر تأثيراً على المتلقى وبالتالي فهو يدفع المتفرج إلى عملية مقايسة (ترجيح) غير واعية ، عندما يقترن الموضوع بما هو أصبح منه أو أفضل : فيغدو معها أطوع إلى التخييل .^(٢٢) وترتبط هذه الوظيفة بوظيفة الدراما كما حددها أرسطو في محاكاة السلوك والطبيعة . وخيال الظل - عندئذ - شأنه شأن التصوير المجازي «لا يهدف إلى نقل الواقع كما هو ، وإنما يهدف إلى تخيله ، أي إلى نقل صورة متحركة عن الواقع ، توحى به وبما يتجاوزه في آن»^(٢٣) .

ونستطيع بعد ذلك أن ندرس خيال الظل على أنه «أمثلة» توازي هدفا اجتماعياً ، جمالياً ، حدده المجتمع من خلال علاقاته الخاصة والعامة ، وحددته الخبرة الجمالية للمجتمع العربي الإسلامي من قبل . من خلال مثل أعلى تتجه إليه هذه الخبرة الجمالية . لأن «المثل الأعلى الجمالي للجماعة (يتزعج) إلى تحديد الخبرة الجمالية الذاتية الفردية ... في اتجاه البناء الثقافي»^(٢٤) أو يتجه إلى البنية الأم المتولد عنها .

البنية الجمالية للبابات الظلية :

نقصر الدراسة الجمالية - هنا - على بابات «ابن دانيال» لاعتبارات كثيرة ، في مقدمتها أنها أرق ما وصل إلينا من بابات فهي تمثل العصر المملوكي وتجاوزه في آن ، كما أنها تكشف عن رؤية نامية خلال البابات الثلاثة «طيف الخيال» «عجيب وغريب» «الشم والضماع اليتيم» ، كاشفة عن أسلوب العصر وفنونه الأدبية السائدة . وفي حين نركز البابات

البابة إجابة لطلب المثاني ، ورغبته في الارتفاع بمستوى النص . وتبدأ وقائع البابة بحديث الأمير وصال عن مغامراته ، وماحدث له قبل أن يقرر الزواج والتوبة ، وصدمته في «الحاطبة» «القوادة» وزوجها «الشيخ الفاسق» .

وتنتهي البابة بالتوبة وطلب الحج . ونظرا لوجود «حكاية» يعالجها النص . فقد تميزت هذه البابة ببعض المشاهد الحوارية في حين فقدت البابتان الأخريان هذا الحس الحوارى .

وتعرض «طيف الخيال» لشخصيات عالية المقام في المجتمع . كان من الصعب قبل ابن دانيال أن تعالج : فالأمير وصال . جندي مملوكى رفيع الشأن . استطاع بنفوذه أن يغوص في مغامرات غير أخلاقية . تعرضها البابة تفصيلا . وفي هذا هجوم مقنع على شريحة الجنود المماليك الذين كانوا يعيشون في مصر فسادا في ذلك الوقت .

ويعرض ابن دانيال لشخصيات «الحكيم» «الطيب» - والمأذون . والحاطبة . وزوجها . والشاعر . والكاتب بالإضافة إلى طيف الخيال . وتتجه كل الشخصيات إلى حل أخلاقى . يعكس طبيعة الصراع بين القطبين التقليديين (الخير والشر) . حيث يتنصر الشر في البداية ويتقهقر الخير . لكن يفوز لأنه الدائم . ولأنه الحل المرضي ، نظرا لتكوين المجتمع وتراثه الدينى ونظراته الأخلاقية . فنحن نرى انجاء طيف الخيال والأمير وصال إلى التوبة والصلاح ، وموت الحاطبة القوادة على يد الحكيم كما ينال العقاب السريع الشيخ العاصى زوج الحاطبة . وفي نهاية البابة نسمع الأمير وصالا يخاطب طيف الخيال قائلا : «ياأخى باطيف الخيال . مابق إلا الارتحال . قد عزمت على الحجاز ، وخرجت بالحقيقة عن الحجاز ، وقصدت غسل هذه الآثام . بماء زمزم والمقام . ونويت زيارة سيد الأنام . صلى الله عليه وعلى آله الكرام ، اجعلنى نصب عينك ، وهذا فراق بينى وبينك»^(١٩)

يكشف هذا عن جوهر الصراع بين الخير والشر . على الرغم من ندرة الحوار . ولأن الصراع نتيجة الحركة بين متناقضين . فهو يرمز على درامية النص . دون أن يؤكد مسرحيته (إذا قسنا المسرحية «بمقياس المسرحية الغربية» . والسبب في هذا» أن الموقف الدرامى لايتحقق في الأدب المسرحى وحده ، بل إنه ليتحقق في كل أدب ، إذ هو موقف أصيل في الإدراك الجمالى للعالم)^(٢٠) . وطيف الخيال تعكس طبيعة الصراع الأخلاقى .

وينفس هذه الثنائية الضدية نجد رسم الشخصيات عند «ابن دانيال» في طيف الخيال : فهي تبدأ خاطئة ، وتنتهى تائبة . وتحمل صفات عكس وظيفتها . فالشيخ فاسق ، والحاطبة قوادة ، والأمير خاطيء . بالإضافة إلى الثنائية الضدية التى تجلت في استخدام التضاد والطباق والمقابلة كثيرا في النص .

ومن الواضح أن البابة - هنا تعرض بهؤلاء جميعا ، وتعمل على تعريضهم ، وبيان تناقضاتهم . وتتجه هذه البنية الجمالية إلى رؤية المبدع النقدية التى تعرى عيوب المجتمع في محاولة لإصلاحها . وكان ذلك وراء اختيار هذه الأنماط من الشخصية ، ووراء طريقة تحريك الحدث داخل النص .



ويتم بهذه البابا الجزء الأول من رؤية «ابن دانيال» لواقعه . حين عرض هذه الشريحة الاجتماعية . لذلك فهو ينتقل في البابا التالية لإكمال هذه الرؤية ، فينتقل الحدث إلى شريحة اجتماعية دنيا . تعكس وجهها آخر من مشاكل المجتمع المصري في عصر المماليك . هو الوجه الاقتصادي . الذي وضع بدوره في البابا الأولى في قوله :

ترجمته طيف الخيال الذي

حكى هلالا طالعا بالحذب

مذاهب الفضل به جمة

فستطوره صادق بالذهب^(١٢١)

ويعرض في البابا الثانية «عجيب وغريب» شريحة اختناين . الباحثين عن لقمة العيش أو الثروة على حد سواء . لافرق بين رجل دين . أو ساحر . أو مقلد للقرآن . فالمشاهد تدور بين شخصيات تعيش على هامش الحياة . لكنها مؤثرة في فكر المجتمع . وقادرة على استنواء البسطاء . وسلب مائعتهم من قروش قليلة .

ويعكس ابن دانيال في هذه البابا «أحوال الغربا» المحتالين . من الأدبا . الأخذين بهذا الشأن المتكلمين بلغة الشيخ ساسان^(١٢٢) . والشيخ ساسان رمز لكل محتال على ذوي العقول الساذجة . بأمور لايقوم عليها دليل عقل . فيصدقها العوام ويعتمدون على أمثال «ساسان» في حل مشكلاتهم . والتنبؤ بمستقبلهم . في زمن لايعطي . فقد جفت موارده الاقتصادية . بسبب مشاحنات المماليك وبلدخهم حتى أنه «لما لم يبق من يستعطر وابله . ولا من يرجى نايله . رأينا الحيلة عليهم . ولا الحاجة إليهم . وتركنا العمل . وملنا إلى الراحة والكسل . وانفردنا بتدبير الحيل فطورا ادعى معرفة الكيمياء . وتارة اكتب على الشقف لذهاب ماء البير . وأدعى الحكم على ملوك اخان»^(١٢٣) لذلك بأمرهم كبيرهم قائلا «وانصبوا الشباك على العباد»^(١٢٤)

ولا يخفى هنا أن الشخصوص تتحدث بنسان «الراوى» «الشيخ على» . ونسقط ما في نفس المؤلف «ابن دانيال» . ونشف عن الأزمة الاقتصادية التي عاشها هؤلاء الخرافيش في ذلك الوقت .

ومن ناحية ثانية أتاح تعدد الشخصيات (مع اختفاء الحوار) - باستثناء تدخلات «الرئيس على» لوصول حركات الشخصية والأعيان حتى تنتهى من دورها-أتاح ذلك الفرصة لبيان مهارة «الحيل» وقدرته على عرض قائمة كبيرة جدا . هي :

غريب : الساساني المحتال .

عجيب الدين : الواعظ المنافق .

حويس : ملاعب الحيات والتعابين

عسيلة المعاجيني :

نباته العشاب : بائعا الأعشاب الطيبة والمعاجين

مقدام الآسى : الحلاق .

حسون الموزون : لاعب الأكروبات .

شمعون المشعوز : الحاوى خفيف اليد .

هلال المنجم : قارىء الطالع .

عواد القرامطى : بائع الحجاب والخز .

شبل السباع : مروض الأسود .

مبارك القيال : مروض الفيلة .

أبو العجب : لاعب باخدى .

أبو الققط : مروض الفار والققط .

زغير الكلبي : مدرب الكلاب .

أبو الوحوش : مدرب الدبة .

نانو : المتولجست السودانى .

شدقم البلاع : بائع السيوف .

ميمون القرد : مرقص القرد .

وثاب البختارى : البهلوان .

جراح المنبل : المشعوز .

حماد : صاحب المشاعل والنار .

عساف الحادى : جمال .

لذلك نتم كل شخصية من هؤلاء حديثها بطلب العطاء . حتى إن عجيب الدين الواعظ المرتزق يحدد عطيته بسكين يرى به الأقلام . أو بقميص . أو حتى بتبديل نسج به الوجه^(١٢٥) . ويظهر مصطلح «التسول» على لسان شمعون المشعوز : «قل يا معلم أطعمنى نقل الكرام» . هات ولاعار على من أبطأ . وأخلف على من أعطى^(١٢٦) . وعلى لسان هلال المنجم «فهذا ما دل عليه الطالع المنحوس . فأكرم الطالع ولو بأربع فلوس»^(١٢٧) وقول (القردانى) «ياسراة الناس . ارحموا من رزقه على يد هذا القرد . وهذا النساس»^(١٢٨) . على لسان جمال المشاعل :

- هات أخلف الله عليك بالعطا المنبل

جدلى بما وعدتني بحق مولاي على^(١٢٩)

حتى يصل الطلب والتسول إلى آتفه الأشياء على لسان عساف الجمال : «من مديده إلى معروف . ولو يحيط صوف . أو يكف من الشعر . في علف هذا البعير . رزقه الله في هذا العام . الخج إلى بيته احرام . وزيارة قبر النى عليه أفضل الصلاة والسلام»^(١٣٠)

ويشف هذا الإحاح من كل شخصيات «ساسة» على طلب العطاء . عن خييق ذات اليد . عند هذه الشريحة . تتدأ من رجل الدين إلى أرباب أدنى المهن . و«ابن دانيال» يضمن هذه الدابة لتفاقة حتى يعيشها أبناء عصره . ويبدو ذلك في قوله في ختام البابا :

وإلى ومجدى وشائق وفى

غريب غريب غريب غريب^(١٣١)

وقد كان من أثر رغبة المبدع والراوى في التنبيه على سوء الأحوال .

وسخط السلاطين»^(٣٢) وفي بابة «المتيم» يقول :

أهلا وسهلا بطلعة الديك كأنها عروة الصعاليك
أنى بتاج كأنه ملك بين دجاج مثل المالك
رأته إذ يسير من ذنبه كأنه الصالح بن رزيك

ونجد ابن دانيال يوظف السخرية المرة في النقد السياسي ، حين يقرن الاستعانة من الشياطين ومن سخط السلاطين ، في سياق ماكر لا يحاسب عليه ، وفي الأبيات يأتي بالصعاليك والمالك والصالح بن رزيك في سياق واحد ، تفهم دلالة على الوجهين السيئ والحسن ، هروبا من السلطة السياسية ورقابتها .

وعلى المستوى الدبى الاجتماعى ينقد ابن دانيال رجال الدين في مظاهرهم الكاذبة . وبخاصة حينما يعلو عجيب الدين المنبر ويعظ الناس في حديث طويل يكشف سياقه دلالات كذبه ونفاقه . وعجيب الدين هو رجل الدين المحافظ على شكله ، المفرط في جوهره . وقد أشاعوا روح التواكل بين الناس ، حتى إن الخرافيش «عرفوا سر الحشيش» لأنهم ذاقوا بها لذة الكسل ، وهربوا من نصب العمل»^(٣٣) ويكتمل النقد الاجتماعى - كما ذكرنا - باستعراض حالة هؤلاء الفقراء .

ومع إشاعة جو الجنس ، وتعرية قاع المدينة «القاهرة» . نجد المؤلف يحمى نفسه بالترث ، حين يتخذ من أسلوب الخطبة والوعظ (السائد) هيكلا لباباته ، وحين يقرن الأشياء المقززة بالتوبة والحج ليتخلص من اصطلاحات رجال السياسة ورجال الدين المسيطرين على تشكيل العقيدة العربية في ذلك الزمان .

الأسلوب والطرز (اللغة) :

لا يقتصر خيال الظل في جذب المتلقى على الخيلة . والجنس ، بل تميز الأسلوب فيه بطراز خاص ، ميز العصر كله ، وهو الاتجاه إلى التلاعب اللغوى بالألفاظ ، من خلال السجع ، والجناس ، والطباق . والتورية ، واختيار الألفاظ ذات الجرس ، الذى يشد الأذان ، فيضيف المتعة الأدبية إلى متعة «الفرجة» ويراعى المؤلف في نفس الوقت نوعية المتلقى ، فنجد العامة محتلطة بالفصص أحيانا كثيرة ، ويستخدم ألفاظا أعجمية يحاكي بها الواقع أحيانا أخرى مما يشى بالجو الشعبى ، الذى ترك آثاره في تراكم الصفات ، والاستفادة من القص الشعبى ، ذلك أن «القهوة المصرية الصميمة» هى التى كانت تستقدم لاعبى خيال الظل ، وفي الأغلب الأعم ، فإن طبقة التجار وبعض أصحاب الحرف هى التى تعممها ..^(٣٤) يفسر لنا المزج المتعمد بين العامة والفصحى ، وإن كانت العامة تأتى في الحوار فقط ، وإذا جاءت في السرد فإنها تأتى محاكاة للهجة أعجمية ، أو وصفا لأصوات الآلات الموسيقية وهذا الأمر يفسر أيضا وجود الألفاظ والصيغ الصرفية الغريبة .

وتتجه البنية الأسلوبية في البابات إلى وظيفة مهمة . هى إبراز الواقع المتناقض . لهذا يغلب الطباق والمقابلة على أسلوب البابات كلها ، لينقل الواقع ، ويعرجه . ويعكس في الوقت نفسه - نمطا أسلوبيا سائدا . يقول ابن دانيال : «وفي الهزل راحة من كلال الجد ، والنحس يظهر السعد ، وقد يمل المليح ، وعجب القبيح ..»^(٣٥) وهو يستخدم السجع

أن تحولت البابة إلى مشاهد منفصلة (خمسة وعشرين مشهدا) تبرهن على قدرة الخيال . وقد اختفى الحوار نهائيا هنا . وحين يستعان بصوت الراوى لا يحدث حوار . بل يربط المشاهد بتعليق سريع . والصراع باهت جدا . فلا درامية في هذه البابة ، بل هى رصد لشريحة اجتماعية ساء حالها كما ساء حال المؤلف .

وتميزت هذه البابة بالهجوم على الوعاظ . كرمز لرجال الدين . ولكن المؤلف يتخفى وراء الاستشهاد بالقرآن والحديث ، وطلب المغفرة في الختام . حتى لا يستعدي السلطان ورجال الدين عليه . وتعد بابة عجيب وغريب أقرب البابات إلى روح بطل المقامة (المغترب ، المحتال) على لقمة العيش .

أما البابة الثالثة «المتيم والضائع المتيم» فتكمل رؤية الكاتب الجملية لنفسه وللعالم حيث تكتمل ثلاثية طيف الخيال ، عارضة لقصة حب شاذة بين رجل تركى وبين المتيم . يعرض خلالها المؤلف الحب والعشق بين رجلين (وكان ذلك شائعا في عصره) . نكتنا نحس أن هذه البابة ألصق بالبابة الثانية ، لأنها تعرض بعض المشاهد الترفيية . كعراك الديكة . ومناطحة الكباش والثيران . وهى مشاهد تظهر براعة الخيال أكثر مما تعرض تمكن المؤلف نفسه . لذلك فإن دراسة خيال الظل يجب أن تراعى ثلاثة أطراف : المؤلف ، الراوى (الخيال) ، المتلقى . لأنهم يؤلفون النص من جديد . ويجعلونه قابلا للنمو والحركة حسب تغير أحوالهم . ومن ثم يكون النص المكتوب مشروع عمل . وليس نصا نهائيا .

وبنضح هذا من خلال :

- تدخل «الريس على» بالسؤال السريع ليربط بين المشاهد بعضها ببعض . من ناحية . وبين المشاهد والجمهور . من ناحية أخرى .
- حديث الشخصية إلى الريس على حتى يكون واسطة بينهم وبين الجمهور .
- تعليقات المؤلف «ابن دانيال» حول تجاوب الجمهور (أو الصالة) مع ما يحدث .
- إضافة موضوعات الجنس على اختلاف أنواعها . إرضاء للجمهور .

وتنتهى البابة الثالثة بالتوبة والندم كذلك . وتكتمل الرؤية الجملية للذات ، البادية في حالة فقر واغتراب عن العالم والغارقة في مأخور الجنس والشذوذ في مجتمع متفتت البنية .

كما تكتمل أيضا رؤيته للعالم الاجتماعى المتناقض . الذى حول وظيفة خيال الظل الترفيية إلى أداة للتغيير الاجتماعى على عدة مستويات :

المستوى السياسى : ويتمثل في نقد المالك ، إما من وراء «قناع» البابة الأولى : شخصية «الأمير وصال» الجندى المملوكى» . صاحب المغامرات المقززة ، وإما بالتصريح مباشرة ببعضهم في البلاد . يقول في «عجيب وغريب» «اللهم أعذنا من همزات الشياطين ،

والجناس والطباق والتورية ، ويجمع كل هذا في فقرات كثيرة . ومن ذلك قول الأمير وصّال « مال المال ، وحال الحال ، وذهب الذهب ، وسلب السلب ، وفضت الفضة ، وقعدت النهضة ، وفرغت الكاس بطون الأكياس ، وبعت العقار ، برشف العقار ... »^(٣٦) وأمثلة هذا منتشرة في ثنايا البابات .

وهنا نلمح إلى الأشكال الشعرية التي استخدمها ابن دانيال . والتي تمثلت في المقطوعة القصيرة ، والقصيدة الطويلة ، والموشحة ، والزجل . ويلاحظ أنه كان يخرج ماعنده من شعر في كل مناسبة . بل أحيانا يورد الشعر بغير مناسبة . وعموما يتسم هذا الشعر ببساطة تركيب الجملة على المستوى النحوي ، والمحافظة على الوزن والقافية ، وتعدد الموضوعات في داخل النص الواحد .

ونجدر الإشارة هنا إلى تأثير الأدب الشعبي على هذه البابات في أسلوب تقديم الشخصية وربطها بالمتلقي حين تقدم نفسها للجمهور . وحين تصف نفسها في مبالغة تضخم صورتها في ذهن المتلقي^(٣٧) .

وبعد ، فهل نستطيع أن نضع خيال الظل ضمن التراث المسرحي العربي بوصفه جذرا خرجت منه دراما النص فيما بعد ؟ خصوصا بعدما عرضنا تشيكله ، ووظيفته ؟! نقول إن خيال الظل نوع خاص من

المسرح ، ناسب مرحلة تاريخية وجيالية في حياة المسلمين . الذين كانوا يرفضون كل شكل جديد للفن ، رغبة في المحافظة على إبداعات ارتبطت بالأوضاع العامة والمؤسسات الاجتماعية والسياسية القائمة منذ العصر الجاهلي ، ثم في المرحلة الإسلامية الممتدة حتى الآن . لقد وجدنا في بابات ابن دانيال النص المرتبط بالجمهور ، لكننا بالمقياس الغربي لم نجد فيه الصراع واضحا (وهو جوهر العمل المسرحي) وإن كنا قد ألقينا إلى درامية العمل ، كما اختلى الحوار . الأداة الأولى للكاتب المسرحي . داخل هذه النصوص . على نحو غلب الصوت الواحد . صوت الراوي أو المؤلف .

هكذا يمكننا أن نزعّم أن خيال الظل يمثل (حالة تمسرح) من حيث وجود نص منفذ أمام جمهور يشارك فيه ويطوره (في حين اختفت ملامح المسرح بمفهومه الغربي) . ومن هنا كان خيال الظل هو مسرح العصور الإسلامية ، التي منعت التمثيل البشري في عقيدة أهل السنة . فجاء التمثيل غير مباشر عن طريق وسيط من الفنون التشكيلية التي ازدهرت في تلك العصور ، لكنه مهّد الجمهور - مع السير الشعبية - لتقبل الأداء الدرامي . وخلق نوعا جديدا من المستهلكين للفن ، الذين يجلسون في مكان يذهبون إليه قاصدين المتعة والموعظة . فقدم اليهم ذلك من خلال أسلوب يقترب من أسلوب الوعظ الديني ومن الأسلوب اللغوي للمقامة .

• هوامش

مركز تحقيق تكملة علوم إسلامي

المصادر :

إبراهيم حمادة : خيال الظل وغمليات ابن دانيال - الهيئة المصرية للكتاب ، ط (١) ١٩٦١

المراجع :

- (١) بريجت . المسرح الملحمي . ترجمة جميل نصيف . وزارة الإعلام . العراق . ١٩٧٧ ص ١٠٩ .
- (٢) محمد كامل حسين . مجلة الإذاعة عدد (١٠٤٣) سنة ١٩٥٥ . وانظر إبراهيم حمادة . خيال الظل وغمليات ابن دانيال ص ٤٣ .
- (٣) محمود رزق سليم . عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي - الهاميز ١٩٦٢ . ص ٢٩٣ .
- (٤) أدونيس . زمن الشعر . دار العودة . بيروت . ١٩٧٤ . ص ١٩٧ .
- (٥) علي أبو زيد . غمليات خيال الظل ، رسالة ماجستير . آداب القاهرة . رقم (٨٢٢) ص ٢٩٧ .
- (٦) تفرقت مصادر البابات المخطوطة فتجد بابات ابن دانيال . تحت اسم طيف الخيال . مخطوطة بدار الكتب المصرية رقم ٥٣٥٦ . وجدته المستشرق بول كالا ، الأملاني ١٩٠٩ م مع شخص يسمى درويش القصاص من مخطوطات تحت عنوان (ديوان كلس) . وأشار لذلك علي أبو زيد في رسالته السابقة الذكر ص ١٤٣ .
- (٧) محمد زغلول سلام . الأدب في العصر المملوكي . الدولة الأولى ، دار المعارف الطبعة الأولى ، ص ١٦ .
- (٨) يلاحظ العلاقة بين البابات المتصلة بالعادات الاجتماعية . وبين المسرحيات الأولى التي أشار إليها بلزوني ووجدتها في شيوا ١٨١٥ . انظر علي الراعي . المسرح في الوطن العربي . ص ٣٣ .
- (٩) محمد زغلول سلام . الأدب في العصر المملوكي ص ٢٧٩ .
- (١٠) انظر ، جابر عصفور . الإحيائية والإحيائيون . محاضرات مصورة بكلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٨١ . من ص ٥٩ - ٦٠ .
- (١١) نفسه . ص ٦٠ .
- (١٢) إبراهيم حمادة . خيال الظل . ص ١٤٤ .
- (١٣) المرجع السابق ص ١٤٨ - ١٤٩ .
- (١٤) جابر عصفور . الإحيائية والإحيائيون . ص ٦٣ .
- (١٥) جابر عصفور . الإحيائية والإحيائيون . ص ٦٤ . وانظر أدونيس . الثابت والمتحول طبعة أولى من ص ١٦٥ .
- (١٦) عبد المنعم تليمة . مدخل إلى علم الجمال الأدبي . دار الثقافة الجديدة ١٩٧٨ . ص ٣٩ . وانظر ما بعدها في تحديد ماهية المثل الأعلى الجمالي .
- (١٧) إبراهيم حمادة . خيال الظل . ص ١٤٤ .
- (١٨) طيف الخيال ، إبراهيم حمادة . ص ١٨٦ .
- (١٩) طيف الخيال . ص ١٤٥ .
- (٢٠) عبد المنعم تليمة . مقدمة في نظرية الأدب . دار الثقافة . ١٩٧٣ . ص ١٥٤ .
- (٢١) نفسه .
- (٢٢) عجيب وغريب . إبراهيم حمادة . ص ١٨٨ .
- (٢٣) المرجع السابق ص ١٩٢ / ١٩٣ .
- (٢٤) نفسه ص ١٩٧ .
- (٢٥) انظر ، عجيب وغريب ص ٢٠٠ - ٢٠١ .
- (٢٦) نفسه ص ٢٠٨ .
- (٢٧) نفسه ص ٢١٠ .
- (٢٨) نفسه ص ٢٢٣ .
- (٢٩) نفسه ص ٢٢٦ .
- (٣٠) نفسه ص ٢٣٠ .
- (٣١) نفسه ص ١٣١ .
- (٣٢) نفسه ص ٢١١ .
- (٣٣) طيف الخيال . ص ١٤٩ .
- (٣٤) عبد الحميد يونس . خيال الظل . المكتبة الثقافية عدد (١٣٨) ص ٤٥ .
- (٣٥) طيف الخيال ص ١٤٩ .
- (٣٦) نفسه ص ١٦٧ .
- (٣٧) انظر هذا الوصف في حديث الأمير وصّال ص ١٥٤ من كتاب إبراهيم حمادة السابق الإشارة إليه .

إيزيس الحكيم

الأسطورة والدور السياسي

كتابخانة ومركز اطلاع رسانی
بنیاد واديرة المعارف اسلامی

لا يحتاج الباحث إلى جهد كبير ليؤكد اهتمام توفيق الحكيم منذ زمن بعيد بالحضارة المصرية القديمة ، وبأسطورة إيزيس وأوزيريس بصفة خاصة ؛ فأقدم محاولاته المسرحية التي أمكن العثور على مخطوطتها هي أوبريت فرعونية بعنوان «أمينوسا»^(١) كتبها حوالي سنة ١٩٢٢ .

وفي رواية «عودة الروح» ، التي كتبها في سنة ١٩٢٧ ، إشارة ترجع بإعجابه بإيزيس إلى مرحلة الدراسة الثانوية . فمحسن بطل الرواية ، الذي يحمل كثيرا من ملامح الكاتب النفسية والعاطفية ، لا يجد في أشد لحظات انبهاره بجمال حبيبته «سنية» من يشبهها بها غير إيزيس^(٢) .

فؤاد دواره

مركز تحقيق تكملة علوم إسلامي

وقد لخص الكاتب مضمون هذا الجزء من «عودة الروح» في عبارة من «كتاب الموتى» وضعها على غلافه :

«انهض .. انهض يا أوزيريس»
«أنا ولدك» حوريس»
«جئت أعيد إليك الحياة ..»
«لم يزل لك قلبك الحقيقي»
«قلبك الماضي ..»

ولخص مضمون الجزء الأول بعبارة أخرى منقولة عن المصدر ذاته :

«عندما يصير الزمن إلى خلود»
سوف نراك من جديد .
لأنك صائر إلى هناك .
حيث الكل في واحد ..»

وفي تذييل مسرحية «إيزيس» يقول الحكيم :

«منذ تأليف مسرحية «شهرزاد» حوالي ١٩٣٠ وشخصية (إيزيس) تنبأ للظهور يوما .. وقد ورد ذكرها بالفعل في نصوص تلك المسرحية القديمة ، لما بين المراتين من وشائج الشبه في علاقة كل منها بزوجها . كلتاها قد فعلت شيئا مجيدا من أجل زوجها»^(٣) .
وقد ورد ذكر «إيزيس» في مسرحية «شهرزاد» الذي يشير إليه

إن «عودة الروح» ليست سيرة ذاتية للكاتب ، ولكنها رواية ذاتية تستلهم كثيرا من وقائع حياته ، وتقدم - على حد تعبيره - «صورة عامة لتطوره الفكري والعاطفي»^(٣) . ومن ثم يصح أن نستدل من هذا التشبيه على قديم افتتانه بجمال إيزيس وشخصيتها ؛ فقد شبه بها حبيبته في الرواية عدة مرات ، كما شبه سعد زغلول زعيم ثورة ١٩١٩ بأوزيريس ، بل اعتمد في إقامة البناء الفكري للرواية على أسطورة بعث أوزيريس . ذلك أن روح الحضارة المصرية القديمة كامنة في أعماق الشعب المصري^(٤) ، وما ثورة سنة ١٩١٩ إلا «بعث» لهذه الروح الكامنة ، كما بعثت الروح في جسد أوزيريس الممزق .

«ها هي مصر التي نامت قرونا تنهض على أقدامها في يوم واحد . إنها كانت تنتظر - كما قال الفرنسي (عالم الآثار) - تنتظر ابنها المعبود ، رمز آلامها وآمالها المدفونة ، يبعث من جديد .. وبعث هذا المعبود من صلب فلاح ...»

«ما غابت شمس ذلك النهار حتى أمست مصر كتلة من نار ، وإذا أربعة عشر مليوناً من الأنفس لا تفكر إلا في شيء واحد : الرجل الذي يعبر عن إحساسها .. والذي نهض يطالب بحقوقها في الحرية والحياة ، قد أخذ ، وسجن ، ونفى ، في جزيرة وسط البحار ..»

«كذلك (أوزيريس) الذي نزل بصلح أرض مصر ويعطيها الحياة والنور ، أخذ وسجن في صندوق ، ونفى مقطعا إربا في أعماق البحار ..»^(٥)

لزوجها «أوزيريس» لمعجزة في نظري من معجزات القلب
الإنساني .. (١٢)

ونمضي الرسالة لتزوي تلخيصا وافيا للمسرحية في ثمانى صفحات ،
يكاد يكون التخطيط الأولي للمسرحية ، فقد وردت فيه معظم
أحداثها ، بنفس الترتيب تقريبا ، وإن دخلها بطبيعة الحال قدر من
التعديل والإضافة يتفق مع طبيعة البناء المسرحي من ناحية ، والمضمون
السياسي الحديث الذي حملها من ناحية أخرى .

ونلاحظ على هذا التلخيص كذلك أنه تجاهل نهائيا «الجانب الديني
أو الإلهي» من الأسطورة ، وأبرز الجانب الإنساني المتمثل في وفاء
الزوجة ، وهو نفس الاتجاه الذي سيغلب على المسرحية أيضا .

ومن المرجح أن الكاتب قد اعتمد في هذا التلخيص على مصدر
واحد هو كتاب «إيزيس وأوزيريس» للمؤرخ اليوناني بلوتارخوس ؛ لأن
التفاصيل التي اعتمد عليها لم نعثر عليها مجتمعة إلا في هذا المصدر ،
وبنفس الترتيب تقريبا ، وهو في الحقيقة أوفى المصادر التي أوردت
الأسطورة ؛ فقد كان بلوتارخوس .. أول من عرف العالم منذ بداية
التاريخ الميلادي بهذه الأسطورة ، فسرده حوادثها سردا يكاد يكون
كاملا بينما اقتضبت النصوص المصرية القديمة ، ونشرتها مبعثرة على
جدران الأهرام ، وجوانب التوابيت وصفحات البردي ، واللوحات
الجنازية .. (١٣)

كل هذه الشواهد تؤكد أن شخصية إيزيس كانت تنبأ حقا للظهور
في عمل فني للحكيم ، ولكن ليس منذ سنة ١٩٣٠ حين كتب
«شهرزاد» فحسب ، بل قبل ذلك بعدة سنوات كما تبيننا . ترى ما الذي
أخرها كل هذه السنوات ، بالرغم من انشغاله الواضح بها ؟

إن مزاج الفنان كالمطائر الطليق ، لا يمكن قسره على علاج موضوع
معين في وقت محدد . وقد تكنى هذه الحقيقة وحدها لتفسير تأخر الحكيم
في علاج أسطورة إيزيس في مسرحية حتى عام ١٩٥٥ ، ولكن ثمة
حقيقة أخرى قد يكون لها أثرها في هذا التأخير ؛ فأسطورة إيزيس
وأوزيريس - شأن غالبية الأساطير المصرية القديمة - يكتنفها كثير من
الغموض والاضطراب ، وتعدد فيها الروايات والتفسيرات ، بل
تعارض ، وما زال علماء الآثار حائرين ومختلفين في حل رموزها
والربط بين أجزائها الممزقة . يقول د . لويس عوض :

« .. الروايات في قصة أوزيريس كثيرة ومصادرها متعددة ؛ فمنها ما
هو قديم قدم الأهرام ، أي يرجع إلى خمسة آلاف سنة مضت ؛ وهذا
ما جاء بكتاب الموتى ، وهو ما يعرف أحيانا بنصوص الهرم ؛ ومنها
ما هو حديث جدا ، يرجع تاريخه إلى ألفي سنة ، وهذا ما جاء في كتاب
المؤرخ اليوناني بلوتارك واسمه «إيزيس وأوزيريس» ، وهو من آثار القرن
الأول بعد الميلاد ..

«أما ما جاء في (كتاب الموتى) من صلوات ونقوش جنازية فهو
غامض ولا سبيل إلى ربطه في قصة واحدة واضحة . فلا مناص إذن
من الاعتماد على رواية بلوتارك اليوناني لأسطورة إيزيس وأوزيريس .
ولكن مع الاحتياط الشديد ..

الحكيم ، في المشهد السادس على هذا النحو :

«شهریار : مسکین یاقر .. ظلها کان یبعک فی کل أرض .. وصورنها
كنت تعرفها في كل مكان .. ألا تذكر صيحتك التي دعت
الجميع أمام صورة إيزيس في مصر ؟

فر : إيزيس ؟

شهریار : أنسبت ؟

فر : إنك أنت الذي قال إن إيزيس تشبهها .

شهریار : لست أجد هذا .. لكن ..

فر : أو تمنعني من إبداء عجبى لمشابهة خارقة للعقل ؟ .. (١٤)

وإذا جاز أن تصور نوعا من الشبه بين «سنية» و«إيزيس» فليس من
السهل تصور هذه المشابهة «الخارقة للعقل» بين «إيزيس» و«شهرزاد» ؛
لأن «شهرزاد» ليس لها صورة معروفة يمكن مقارنتها بصورة
«إيزيس» . لذلك نرى أن هذه المشابهة لا وجود لها إلا في ذهن
الكاتب الذي تمثل في إيزيس صورة المثل الأعلى لجمال المرأة المادي
والمعنوي ، ومن ثم جسد ملامحها في كل امرأة أعجب بها ، سواء
أكانت «سنية» أم «شهرزاد» أم الزوجة الفاتنة بطله «الرباط
المقدس» .

وفي سنة ١٩٣٣ نشر توفيق الحكيم أولى مسرحياته وهي «أهل
الكهف» ، ونشر كذلك ثلاث مقالات عن الحضارة المصرية القديمة ،
الأولى بعنوان «الخلق» (١٥) ، حلل فيها خصائص الفن المصري القديم ،
وقارن بينه وبين الفنون العبرية والإغريقية ؛ والثانية بعنوان «مناجى الفن
المصري» (١٦) ، أوضح فيها تصوراته الأساسية للنماسة المصرية ، وقارنها
بالنماسة الإغريقية ، وذهب إلى أنه كتب «أهل الكهف» مدفوعا بالرغبة
في تأليف نماسة مصرية مستمدة من روح الحضارة المصرية القديمة .
وقد أكد هذا المعنى نفسه في إحدى رسائل «زهرة العمر» ، التي نرجح
أنه كتبها في الفترة نفسها ، فقال إنه تأثر في «أهل الكهف» بالحضارة
المصرية القديمة . (١٧)

والمقال الثالث نشره «الحكيم» عن الحضارة المصرية القديمة سنة
١٩٣٣ بعنوان «البعث» ، واستلهمه بنص من أناشيد حوريس كما جاء في
«كتاب الموتى» ، ثم ربط فكرة البعث الدينية بالبعث الوطني السياسي
الذي يريجه لبلاده . (١٨)

ومرة أخرى نلتقي بإيزيس وأوزيريس في كتابات «الحكيم» من
خلال رسالة طويلة كتبها «راهب الفكر» - وفيه ملامح كثيرة من
«الحكيم» نفسه - إلى صديقه الزوجة الفاتنة التي توشك أن تنزل إلى
الخيالة في رواية «الرباط المقدس» . تقول الرسالة :

«صديقتى ...

هنالك امرأة أحبها كثيرا .. لأنها أيضا على مثالك وإن كنت لا أرى
لها جمالك ؛ فإن تماثيلها أو صورها المنحوتة في جدران معابدها لا تنقل
إلينا غير جمال فنى ، لا يمكن أن ترتب عليه أى صلة بجمالها الطبيعي ...
تلك هي «إيزيس» المصرية ... لا أريد أن أتعرض للجانب الديني أو
الإلهي في أسطورتها .. فالذي يعينى فيها هو جانب الزوجة . إن وفاءها

بل يريد أن يجعل منها المرأة المصرية كما كانت في عهد الفراعنة ، وكما لا تزال حتى اليوم .. » (١٧)

وأكد د . مندور أن توفيق الحكيم « لو حاول الاحتفاظ بالأحداث الأسطورية كما هي ورموزها لجاءت مسرحيته على أكبر تقدير مجرد تعليقات فكرية على الأسطورة ، ولما أتى الحكيم بجديد يذكر في مسرحيته التي نعتبرها من خير ما كتب من مسرحيات ، فضلا عن أن الاتجاه الواقعي الذي اختاره قد جعل مسرحيته قابلة للتشثيل على خشبة المسرح ، بل ضمن لها إقبالا جماهيريا معقولا .. » (١٨)

وأيد عبد الرحمن صدقي هذا الرأي الأخير ودافع عن حرية الكاتب في التصرف في الأسطورة كما يشاء ، ومما قاله :

« إذا كان من النقاد من يميزون للمؤلف المسرحي أن يتصرف في أحداث التاريخ بالتقديم والتأخير ، واصطناع بعض التبديل والتغيير ، فما أرى بعد ذلك للنقد سيلا إلى الإستاذ الحكيم إذا هو تصرف في أسطورة من أساطير الأولين ليجعل منها مسرحية لا تمت بصلة إلى تمثيلات « الأسرار » الدينية الحافلة بالخرافات غير الطبيعية ، التي شاعت في الأزمنة القديمة والعصور الوسطى . وحسب مؤلفنا المسرحي أنه احتفظ لأشخاص الأسطورة بصفاتهم الواردة في النصوص والمأثورات . ومن ذلك ما أظهرته إيزيس - وهي أحب الآلهة القديمة - من اعتماد على ما في طبيعتها النسوية من المكر والدهاء والخديعة ، لبلوغ غرضها في نصرة ولدها . » (١٩)

ولعل الرأيين الأخيرين أن يكونا أقرب إلى الصواب حينما يتبحران للكاتب حرية التصرف في وقائع الأسطورة ، بحيث يستطيع أن يضفي عليها مضمونا جديدا يعالج القضايا والمشكلات التي تثقل ضمير العصر . فهذه الحرية أجدى بلا ريب على الحياة والفن من الالتزام الحرفي بأدق تفصيلات الأسطورة ورموزها القديمة الذي طالب به الدكتور لويس عوض ؛ لأن هذا الالتزام لن يسفر في أحسن الأحوال إلا عن صياغة جديدة للأسطورة القديمة . فإذا كانت الأسطورة متعددة الروايات ، حافلة بالتفصيلات والرموز التي اختلف الدارسون في تفسيرها وتأويل مدلولاتها ، كأسطورة إيزيس وأوزو ريس ، فإن الكاتب المعاصر يحار ، ولا يدري بأي هذه التفسيرات والتأويلات يلتزم ، وأنها يترك لكي لا يتعرض للوم اللاتمين .

...

ولقد استخدم توفيق الحكيم هذه الحرية في علاج أسطورة إيزيس وأوزيريس ، فتصرف في مضمونها العام ، وحذف كثيرا من تفصيلاتها ، وأضاف إليها تفصيلات أخرى من ابتكاره . ولكنه لم يفعل ذلك إلا بعد دراسة دقيقة شاملة لختلف روايات الأسطورة ومخبراتها في كثير من المصادر ، (٢٠) واختار من كل مصدر ما يلائم مضمونه الجديد الذي احتفظ بجوهر الأسطورة ، بعد أن أضفى عليه مفهوما سياسيا معاصرا . وإذا كان قد احتفظ ببعض تفصيلات الأسطورة الأصلية ، فقد جردها في الوقت نفسه من مدلولاتها الخرافية الخارقة للطبيعة ، كما

ولهذا الاحتياط أسباب كثيرة ؛ منها أن بلوتارك يوناني بروي أشياء مصرية ، فلعله قد فهمها ولعله لم يفهمها ، ولعله نقلها بأمانة ولعله حورها بما يفهمه أهل لغته وجنسه . كذلك منها أن بلوتارك قد روى أسطورة أوزيريس في زمن متأخر ، ولعل الأسطورة ذاتها قد تغيرت وتجددت في آلاف السنين السالفة لعصره ؛ فهو لم يرو الأسطورة الأصلية وإنما روى صيغة منها يعرفها المتأخرون . ولكن شواهد الحال تدل على أن بلوتارك قد روى جوهر الأسطورة مهما كانت تفاصيلها قد تحورت من زمان إلى زمان ، ومن مكان إلى مكان . » (٢١)

فلعل هذا الغموض والاضطراب كانا من العوامل التي أخرت معالجة « الحكيم » لها كل هذه السنوات ، وهو الحريص على دراسة موضوعه وقراءة كل ما كتب عنه وإطالة التأمل فيه والاحتشاد له قبل أن يقول كلمته فيه ، فما بالك إذا كان هذا الموضوع هو « إيزيس » الحبيبة إلى نفسه منذ الصبا .. بل الحبيبة إلى نفس كل مصري .. بل كل مثقف ..

...

نشرت المسرحية في كتاب سنة ١٩٥٥ ، وعرضت على خشبة المسرح القومي في يناير ١٩٥٧ (٢٢) ، فأثارت عند نشرها وعند عرضها مناقشات عدة ، لعل أجدها ذلك الحوار الذي دار بين د . لويس عوض ود . محمد مندور حول مدى الحرية المسموح بها للكاتب في التصرف في جوهر الأسطورة وتفصيلاتها .

فذهب الأول إلى أننا يجب « أن نتحرز بعض الشيء من التوسع في الاجتهاد في سبيل الفن ، حتى يثبت لنا بالدليل الفني القاطع أن الاجتهاد أهل لذلك ، فلا نعطي هذا الحق إلا للقادر على احترامه وعلى الإفادة من ممارسته معا ، خشية أن يمارسه كل من لا يعرف الحدود فترتكب الجرائم باسم الفن

» ولما كان توفيق الحكيم ممن يسنون قوانين المسرح المصري بما يضعونه من نماذج فنية ، فقد كنا نأمل فيه أن يضرب المثل لمحتذيه ولأن يتلقون الفن على يديه ؛ فلم كل هذا التوسع في الاجتهاد ولو في التجربة الأولى على أقل تقدير ؟

أما اجتهاد الفنان في سبيل الرأي فلا نقره في العمل الفني ؛ لأن العمل الفني ليس منبرا للتبشير برأي معين ، ولا منصة تدار منها مناظرة بين أشخاص المسرحية ، وإنما هو تعبير بالفكر وبالفعل وبالقول عما في الحياة المركبة من تناقض وصفاء ، أو من صراع وسلام . وتحويل القصص القديم أو مادة الأساطير لإثبات رأي من الآراء جنابة على ذات الفن أكبر من تحويلها في سبيل الخلق الفني الجديد . » (٢٣)

وعلى العكس من ذلك رأى الدكتور مندور أن « توفيق الحكيم في مسرحية إيزيس قد أراد - وله مطلق الحرية فيما أراد ، بل له الشكر على ما أراد - أن ينزل بالأسطورة القديمة من غياهب السماء إلى وضوح الأرض ؛ وهو لا يريد أن يرى في إيزيس إلهة خرافية تحمل من نسر يرمز لروح أوزوريس على نحو ما ترمز الحمامة للروح القدس في المسيحية ،

استعان ببعضها الآخر في إدخال ما ارتآه من تعديلات على سير الأحداث وبناء الشخصيات .

وقد قرر هذه الحقيقة بشكل موجز في مستهل بيانه الملحق بالمرحبة ، حيث يقول :

« ليس المقصود هنا تصوير الحياة الفرعونية ، أو بسط العقائد المصرية القديمة ، بل المقصود هو إبراز أشخاص الأسطورة إبرازا جديدا إنسانيا ، وتخرج معناها على النحو المفهوم في كل عصر ، وفي العصور الحديثة على الأخص » .^(٢١)

وهذا الذي يشير إليه « الحكيم » هو الأساس الذي أقام عليه تصويره الحديث لأحداث الأسطورة ، واستند إليه في إجراء التعديلات التي أدخلها عليها .

ويزيد د . حسين فوزي هذا الأساس وضوحا بقوله :

« .. مؤلف « إيزيس » لم يترك لدينا شكاً ، لا في نص روايته ، ولا في خاتمته ، في أنه اقتطع من أشخاص الأسطورة الدينية الإلهية الشطر الإنساني المحض ، فجعل من « إيزيس » فلاحاً ، ومن زوجها مزارعاً ممتازاً ، ومن أعداء أوزيريس صورا للشر والحسد والطمع والوصولية ، ومن الشعب شعباً لا أكثر ولا أقل ، سريع التأثير بمظاهر الأشياء ، سهل القياد لمن يداهن غرائزه ورغباته ، ولكنه ناصر للحق عندما ينبلع صبح الحقيقة أمام عينيه .. » .^(٢٢)

وحتى هذا التعديل الكبير الذي جرد الأسطورة من كل عناصرها الخارقة للطبيعة ، أو بتعبير أدق ، من كل عناصرها الأسطورية ، نستطيع أن نجد له سنداً قوياً في رواية « بلوتارخوس » للأسطورة وبعض تعليقاته عليها ، مثل قوله عن المصريين القدماء : « لم نحو شعائهم أى شيء غير معقول أو خيالي ، أو خرافي ، كما يعتقد بعض الناس ، ولكن لبعضها أساساً خلقية وعملية ، بينما لا يفتقر بعضها الآخر إلى مغزى تاريخي أو طبيعي .. » .^(٢٣) وكذلك قوله :

« .. لذلك إذا سمعت يا « كليا » ما يحكيه المصريون عن جولانهم ، وتزيق أجسادهم ، وعن كثير من مثل هذه الآلام ، وجب عليك أن تذكرى ما ذكرناه من قبل ، وأن تعتقدى بأن لا شيء مما يحكى قد حدث ووقع فعلاً على النحو الذى روى به .. » .^(٢٤)

ويتكرر هذا المعنى في أكثر من موضع من الكتاب ، حتى يقول قرب نهايته : « .. على المرء ألا يدرس الأساطير على أنها قصص حقيقية ، بل يجب عليه أن يأخذ من كل أسطورة القدر المناسب الذى يتفق والواقع .. » .^(٢٥)

وهذا الذى ذهب إليه بلوتارخوس تؤيده آراء كثير من المؤرخين الذين اتفقوا على أن « أوزير كان يعد في بادىء الأمر ملكاً عاش حقيقة على الأرض ثم قتل ، ومن ثم كان يرمز به للقوى التى تموت في زمته ثم تحيا ثانية ، كالنبات والنيل مثلاً .. » .^(٢٦)

على أن هذا كله لا يعنى أن « الحكيم » قد بعد كثيراً عن أصل الأسطورة أو تجاهل أى جزء من أجزائها المهمة ؛ فلعل العكس هو

الصحيح ؛ فمن المتخصصين من يرى أن « الحكيم » اقتبس أهم حوادث المسرحية من رواية بلوتارخوس نفسه « اقتباساً يكاد يكون صادقا .. »^(٢٧) ، ثم يعترض على ما جاء في بيانه الملحق بالمرحبة من أنه لم يقصد إلى « تصوير الحياة الفرعونية أو بسط العقائد المصرية القديمة » ، ويقول :

« إننا نخالف الحكيم في الشطر الأول من عبارته . لأنه صور - في أشخاص المسرحية البارزين بعض نواحي الحياة . والأخلاق . والعادات المصرية القديمة ، كالصراع بين أوزيريس وتوفون على عرش مصر ، والصراع بين حورس المنتقم لأبيه وتوفون ، وحزن إيزيس الشديد عليه . وبحبها عنه في كل مكان ، وسحر إيزيس . وقصة الوليمة التى أولمها توفون لأخيه أوزيريس ، وتمكنه من إغلاق الصندوق عليه وإلقائه في البحر (غير أن الحكيم ابتكر هنا قصة انتشال بحارة إحدى السفن صندوق أوزيريس من البحر وبيعهم أوزيريس إلى ملك ببولوس - جيبيل السورية - وربما لجأ إلى ذلك لضرورة درامية) ، وسفر إيزيس إلى ببولوس ، وعودتها من هناك به ، ومؤامرة توفون على أوزيريس ، وقتله إياه مرة أخرى ، وإلقاء أشلائه في كل حذب وصوب ، وكفاح إيزيس في تربية حورس حتى يكبر ويستقم من عمه توفون ، واتهام توفون لحوريس بأنه ابن غير شرعى لأوزيريس .. الخ (ثم إن « الحكيم » ابتكر أيضاً حضور ملك ببولوس إلى مصر ليقتص على الشعب الذى يحاكم حورس ، وتوفون ، قصة صندوق أوزيريس ، فيعلم الشعب الحقيقة ، ويثور على توفون ، فيهرب طلباً للنجاة ، ويستولى حورس على عرش مصر) .. » .^(٢٨)

وهذا يؤكد أن « الحكيم » أفاد كثيراً من رواية بلوتارخوس للأسطورة ، فهى أكمل رواية وصلتنا لها ، برغم ما يقرره بلوتارخوس نفسه من أنه رواها « موجزة أشد ما يكون الإيجاز ، بعد أن حذفت منها كل ما لا يفيد وما لا لزوم له » .^(٢٩)

ومع ذلك فلم تكن رواية بلوتارخوس هى المصدر الوحيد الذى اعتمد عليه « الحكيم » ؛ ففي المسرحية مواقف وأحداث لم ترد في رواية بلوتارخوس ، ووردت في مصادر أخرى ، لعلنا نتبين بعضها من خلال تحليلنا لنص المسرحية .

• • •

إن أوزيريس ليس بطل المسرحية ، ولا الأسطورة . وإن كان المحرك الرئيسى لأحداثها . والصراع المندم فيها بين طيفون من جهة ، وإيزيس وابنها حوريس من جهة أخرى .. وهو في المسرحية عالم ومخترع . « .. لولاه ما استطاع الفلاح أن يزرع ، ولا حضارتنا أن تكون .. إنه مخترع المحراث والشادوف ، ومشيد الجسور والقناطر .. » (المسرحية ، ص ١٧) .

وفي مستهل المسرحية نعلم أنه مشغول باختراع « ساقية جديدة تخرج من الماء أضعاف ما تخرج السواقي القائمة » . « .. ثم ما بلبث أوزيريس أن يتحول - مع تنابع الأحداث والمواقف - إلى رمز للعلم والمعرفة . فحين يوقع به أخوه طيفون وبضعه في صندوق براق يلقى به في النيل ، نجد غلاماً صغيراً يخاطر بحياته ويلقى بنفسه وسط التيار الجارف في الليل

المدغم ليعرف ما يحويه الصندوق ، ويموت شهيد حرصه على هذه المعرفة . (المسرحية ص ٣٧) .

وتصفه إيزيس بقولها إنه «جوهري بضيء للناس ويكتشف لهم ما ينفعهم» . (ص ٥٧) وحين يباع أوزيريس للملك ببلوس باعتباره عبدا رقيقا ، فإن هذا الوضع لا يمنعه من ممارسة نشاطه العلمي على أوسع نطاق ، فنسمع أنه «صنع أشياء عجيبة ما كان يعرفها أهل بلادنا ..» (ص ٧٠) ، و«صنع آلات أحدثت عجبا .. لم يعد الناس هنا ينتظرون المطر ليسقوا أرضهم .. لقد اكتشف لنا الينابيع وركب عليها آلات تسمى الشواذيف والسواقي .. وعلم الناس الحث بما يسميه المحراث . إنه في كل يوم يصنع جديدا وعجيبا ينفعنا ويبرنا ..» (ص ٧١)

وتضيف إيزيس : «هو كذلك .. حيثما حل يبعث الحياة .. يغير الحياة ..» (ص ٧١) .

ويتكرر ذلك حين يعود أوزيريس إلى مصر ويعيش وسط الفلاحين بعيدا عن الملك ، فيشق قناة يحول إليها ماء النيل ، فتتحول المنطقة الجرداء التي نزل بها أرضا خصبة ، ويسميه الفلاحون لذلك «الرجل الأخضر» . (ص ٩٨) وهذا التفسير لشخصية أوزيريس يتفق تماما مع ما جاء في روايات الأسطورة المختلفة ، فهو «مثال الزوج الشهم والأب الكريم والحاكم العادل ، وفوق هذا وذاك معلم البشرية الأول ومؤسس الحضارة الإنسانية ، ورسول المحبة والسلام على الأرض ، مما تفيض به الأناشيد المصرية ، والنصوص اليونانية القديمة» .^(٣٠)

ويقول بلوتارخوس :

«وما إن استوى أوزيريس على العرش حتى انتشل المصريين من حياة الحرمان والتوحش ، فعلمهم كيف يزرعون الحب ، وسن لهم القوانين ، وعلمهم تبجيل الآلهة . وبعد ذلك طوف بالأرض كلها ليمد أهلها دون ما حاجة إلى استعمال السلاح ، وإنما كان يستميل معظم الشعوب إليه بالإقناع والتهذيب ..» .^(٣١)

ويقول «فريزر» في كتابه الشهير «الفن الذهبي» :

«حين حكم أوزيريس الأرض خلص المصريين من الممجية ، ومنحهم القوانين ، وعلمهم عبادة الآلهة . وكان المصريون قبله من أكلة لحوم البشر . وإذا كانت إيزيس - شقيقة أوزيريس وزوجته - هي التي اكتشفت القمح والشعير البريين ، فإن أوزيريس هو الذي علم شعبه زراعة هاتين الغلتين ، ومن ثم أعرضوا عن أكل لحوم البشر وبدأوا يتغذون على الحبوب . فضلا عن ذلك فقد قيل إن أوزيريس هو أول من جمع الثمار من الأشجار ، وقوم شجيرات الكرم بأعمدة ، وعصر العنب . ولما كان حريصا على نشر هذه المكتشفات النافعة بين الجنس البشري كله ، فقد سلم كل شئون حكم مصر لزوجته إيزيس ورحل إلى أرجاء العالم ، ينشر بركات الحضارة والزراعة حيثما حل ...» .^(٣٢)

فتوفيق الحكيم لم يجاوز القصد إذن حين جعل أوزيريس رمزا للعلم في المسرحية ، بل استمد ذلك من روح الأسطورة ونصوصها الثابتة في رواياتها .

وقد بالغ «الحكيم» بعض الشيء في تصوير انشغال أوزيريس باكتشافاته ومخترعاته عن شئون الحكم ، تاركاً لأخيه طيفون حرية التصرف فيها ، ومن ثم سهل على هذا الأخير خداعه والاستيلاء على ملكه . غير أن هذه المبالغة لها في رواية بلوتارخوس ما يؤيدها ويبررها ، فهو يقول :

«... يروى أن توفون لم يحسر في أثناء غياب أوزيريس على إحداث الشغب ، إذ كانت إيزيس غاية في اليقظة ، استطاعت أن تسيطر على زمام الأمور كلها . ولكن لما عاد أوزيريس إلى وطنه دبر له توفون مؤامرة غادرة ، فجمع شردمة من اثنين وسبعين رجلا ليكونوا شركاء له في الجريمة» .^(٣٣)

والعبارة تفيد أن أوزيريس كان أقل يقظة من إيزيس ، فلم يستطع طيفون تنفيذ مؤامراته في أثناء توليها الأمر نيابة عن زوجها ، فلما عاد أوزيريس استطاع طيفون أن يستغل انشغاله وقلة يقظته لتنفيذ مؤامراته .

ونمضي الأسطورة لنقول إن طيفون قاس «جسد أوزيريس خلصة ، وصنع له صندوقا فخما جميل الزينة ، وأمر باحضاره إلى الوليمة . ولما سر الضيفان جميعهم لمنظر هذا الصندوق وأعجبوا به وعده توفون مازحا بأنه سيجعل منه هدية لمن يجد الصندوق مناسبا لجسمه ، يملأه تماما وهو ممتد فيه . فجربه الضيفان جميعا الواحد تلو الآخر ، ولما لم يطابق أحدا منهم نزل أوزيريس به ، وامتد فيه ، فهرع المتآمرون ، ووضعوا الغطاء عليه ، وأغلقوه من الخارج بمسامير ، وصبوا عليه قصديرا مصهورا ، وبعد ذلك حملوا الصندوق إلى النهر ودفنوه به في الفرع «الثاني» إلى البحر ...» .^(٣٤)

وفي المسرحية يروى أوزيريس لإيزيس تفاصيل المؤامرة كما وردت في الأسطورة مع اختلاف واحد ، هو أنه لم يمت في الصندوق كما ذكرت الأسطورة ، بل بقى حيا غائبا عن الوعي إلى أن انتشله بعض البحارة : «... بعد ذلك لم أعلم من أمرى إلا أنني ألقيت بالصندوق بين لجج تنقاذني .. ومضى على ذلك وقت لا أستطيع تقديره .. قد يكون يوما وليلة .. أو يومين وليلتين .. لست أدري على التحقيق .. فقد رحلت في سبات .. ولم أفق إلا على صدمة .. ثم إذاني أحس بالصندوق يرفع من الماء ، ويفتح غطاؤه ، وأرى نور النهار ، وأجدني على سفينة .. وأجد حولي وجوها غريبة ، وعيوننا نحملق في وجهي ..» (ص ٧٩ ، ٨٠)

وتقول الأسطورة كما رواها بلوتارخوس :

«... ولما بلغ الخبر إيزيس نزعته على الفور إحدى غداثرها ، وارتدت ثياب الحداد .. وأخذت الآلهة نجول في كل مكان . وقد استبد بها الألم . وما اقتربت من أحد حتى خاطبته ، وأخيرا صادفت جماعة من الأطفال ، فسألته عن الصندوق . وتصادف أنهم رأوه . فأخبروها عن الفرع الذي دفع فيه رفاق توفون بالصندوق إلى البحر ..» .^(٣٥)

وقد ترجم «الحكيم» هذه الفقرة بأمانة إلى شخصيات مسرحية تتحرك وتتجاوز ، وأغناها ببعض تفصيلات ساعدت على تطور الحدث الدرامي ، فأبنا حزن إيزيس وألمها لغياب زوجها وهي تشكو لتوت ومسطاط (ص ١٨ - ٢٦) ، ثم راقبنا الصبيين وهما يشهدان طيفون

وما أجمله بلوقارخوس في السطور السابقة فصله «الحكيم» في أكثر من ثلث المسرحية؛ إذ نلتقي في المنظر الثاني من الفصل الثاني بإيزيس وأوزيريس بعد مرور ثلاثة أعوام على عودتهما إلى مصر، وقد احتفيا في بيت صغير في قرية «خميس» النائية بعيدا عن الأعين، حيث أنجبا طفلها حوريس.

وهذه الواقعة الأخيرة نعث على نص عليها في إحدى المسرحيات المصرية القديمة، حيث تقول إيزيس:

«أنا إيزيس التي حملت من زوجها وولدت الإله حور. لقد ولدت حور ابن أوزيريس وسط مناقع خميس...» (٣٨)

إن أوزيريس الآن زاهد في الحكم، لا يفكر في محاولة استعادته، ولكنه لم يستطع منع نفسه من بذل العون لأهل القرية، فشق لهم قناة حول النيل إليها، فتحولت صحراؤهم أرضا خصبة، وأخذ يعمل معهم ويعلمهم الزراعة حتى أسموه «الرجل الأخضر». (ص ٩٨، ٩٩)

وما صنعه أوزيريس في قرية «خميس»، وصنعه قبل ذلك في مصر ومملكة بيلوس، يتمشى في صدق مع روايات الأسطورة المختلفة، التي تعد أوزيريس إله الخصب والخصب، الذي يحدد الحياة والزرع كل عام، في حين تعد طيفون إله الشر والجذب المتمثل في الصحراء، التي تغير على الوادي الأخضر فتفتك بالخصرة والخير... (٣٩)

غير أن إيزيس تتوجس خيفة من إصلاحات زوجها ومعاونته للفلاحين في «خميس»:

«لقد حذرت زوجي عاقبة هذه السمعة بين الناس.. قلت له إن الناس سوف يتناقلون خبرك وعملك في الصحراء، فإذا شمك أنف طيفون، ونحري، فهنا الخطر.. فأجابني ما من خطر يقعه عن خدمة الناس...» (ص ١٠٥).

وزير من قلق إيزيس على زوجها ما يخبرها به من أنه لمح منذ يومين «شخصا غريبا يحول في تلك المنطقة.. يسأل الناس سرا عن حقيقة ما يعرفون عن يسمونه الرجل الأخضر...» (ص ١٠٤).

وسرعان ما تتحقق مخاوف إيزيس على نفس النحو الذي حدثنا به الأسطورة؛ إذ أتت جماعة من جند طيفون وأخذوا أوزيريس بالقوة وذبحوه ثم «قطعوه إربا إربا.. ووضعوا كل عضو من أعضائه في كيس.. وحملوا الأكياس إلى قواربهم ثم مضوا نحو الجنوب...» (ص ١١٥).

هكذا صور «الحكيم» شخصية أوزيريس، ملتزما إلى حد بعيد بوقائع الأسطورة الأساسية وبعض تفصيلاتها الصغيرة، بعد تجريدها من كل عناصر الخرافية. وكذلك فعل مع طيفون شقيق أوزيريس وخصمه.

إن طيفون في الأسطورة هو رمز الشر والجذب، وهكذا جعله «الحكيم» في المسرحية. فنذ بدايتها نعلم أنه أصبح «المتصرف الحقيقي في البلد اليوم.. وهو وحده الذي يدبر من قصره كل شئون المملكة...» (ص ١٦)، وأنه «داهية مكر يعمل ليصطنع الانتصار ويستميل أشياخ البلد ويتركهم ينيون الشعب...» (ص ١٧).

وأعوانه يلقون الصندوق الذي يضم جسد أوزيريس في النيل (ص ٢٩ - ٢٧)، ويجسد المنظر الثالث من الفصل الأول (ص ٤٣ - ٥١) تحوال إيزيس وبحثها عن أي أثر يدل على زوجها المختفي، حتى تلتقي بأحد الصبيين فيدها على المكان الذي ألقى فيه الصندوق في النهر.

وتقول الأسطورة إن إيزيس علمت بعد ذلك «.. أن الصندوق قد ألقى به الأمواج على الشاطئ بجوار بوبلوس، ثم دفعت به في رفق عند شجرة أثل. ونمت هذه في زمن وجيز نموا رائعا وعظيما للغاية، وأحاطت بالصندوق، ونمت حوله، وبذلك حجته في جذعها. وأعجب الملك بضخامة الشجرة، وقطع الجذع الذي يكتنف الصندوق بعيدا عن الأبصار، وجعل منه عمودا يدعم سقف داره. (٣٦)

ولم يكن باستطاعة الكاتب أن يحتفظ بهذا الجزء الخرافي من الأسطورة، وهو الذي اختط لمسرحيته نهجا واقعيا بعيدا عن كل ما لا يقبله العقل. ومن أجل ذلك أبى على أوزيريس حيا كما علمنا. وترتبط على ذلك فحينما أخرج الملاحون أوزيريس من الصندوق وجد نفسه مضطرا إلى إخبارهم أنه عبد رجل ثرى، وأنه من الأفضل لهم أن يبيعوه مع صندوقه الثمين إلى ملك بيلوس التي كانوا في طريقهم إليها. فاقنعوا بفكرته وأنفذوها. (ص ٨٠، ٨١).

أما واقعة تحول أوزيريس بصندوقه إلى جذع شجرة جعله ملك بيلوس عمودا يدعم سقف قصره كما جاء في الأسطورة، فقد حولها «الحكيم» إلى استعارة لغوية جاءت على لسان ملك بيلوس في رده على إيزيس حينما طلبت منه السماح لزوجها بالعودة معها إلى بلادها، فيقول لها:

«أتعرفين ماذا تطلبين إلى أيتها السيدة؟.. أتريين هذا القصر؟.. أنت تريدني متى أن أنتزع العمود الضخم الذي يقيم سقفه ويدعم أركانه...» (ص ٨٨) مشيرا بذلك إلى الخدمات الجليلة التي أداها أوزيريس للمملكة.

وفي الأسطورة تعود إيزيس بأوزيريس داخل جذع الشجرة، وتضعه في مكان قصي، ولكن توفون يعثر عليه، «.. إذ كان يصيد ليلا في ضوء القمر، وتعرف على الجنة، ومزقها أربع عشرة قطعة بعثرها في كل حذب وصوب، إلا أن إيزيس علمت ذلك، فأخذت تبحث عن الأشياء، وهي تجرى زورقا من البردى في المستنقعات. ولقد عثرت إيزيس على كل أعضاء أوزيريس إلا عضو التذكير فلم تجده.. ولكن إيزيس صنعت نسخة منه مكانه.. ثم عاد أوزيريس من العالم الآخر إلى هورس، وأعدده للقتال ودربه، ثم سأله عن أجمل الأشياء قاطبة، فلما أجاب هورس: أن يتقم المرء لأبيه وأمه إذا أساء إليهما أحد... ثم نشب القتال أياما عدة كان النصر فيها حليف هورس. وقد تسلمت إيزيس توفون المصفد بالأغلال، ولكنها لم تقتله بل فكت إيساره، وأطلقت سراحه... ولما اتهم توفون هورس علانية بأنه ولد منبوذ، قضى الآلهة، والفضل في ذلك هرميس، بأن هورس ولد شرعي، ثم هزم توفون في وقتين آخرين...» (٣٧).

عودة أوزيريس حيا . لم يتردد في الفتك به مرة أخرى : وتمزيق جسده
إربا هذه المرة ، ليضمن التخلص منه نهائيا .

و بمصرع أوزيريس يبدأ - في المسرحية والأسطورة على
السواء - صراع أشد ضراوة بين طيفون وإيزيس حول العرش ..

وإذا كانت الأسطورة قد تمثلت في أوزيريس ، إله الخصب الذي
يحدد الحياة في الزرع والضرع كل عام . وبملا بالخصرة الحقول ... وفي
غريمه « ست » (وهو نفسه طيفون) جذب الصحراء الذي يغير على
الوادي فيفتك به . فإن المصريين القدماء كانوا « يتمثلون في إيزيس
الجميلة مصر العذراء التي تخصب كل عام بأنفاس أوزيريس
وحده .. » (٤١)

ويقول د . حسن صبحي بكري في تقديمه لرسالة بلوتارخوس :
« كانت إيزيس في أوروبا مثال الزوجة المخلصة الوفية . والأم
الردوم . والمرأة الورعة التقية . كما كانت رمزا للحب الخالص عند
الفتيات والفتيان .. » (٤١)

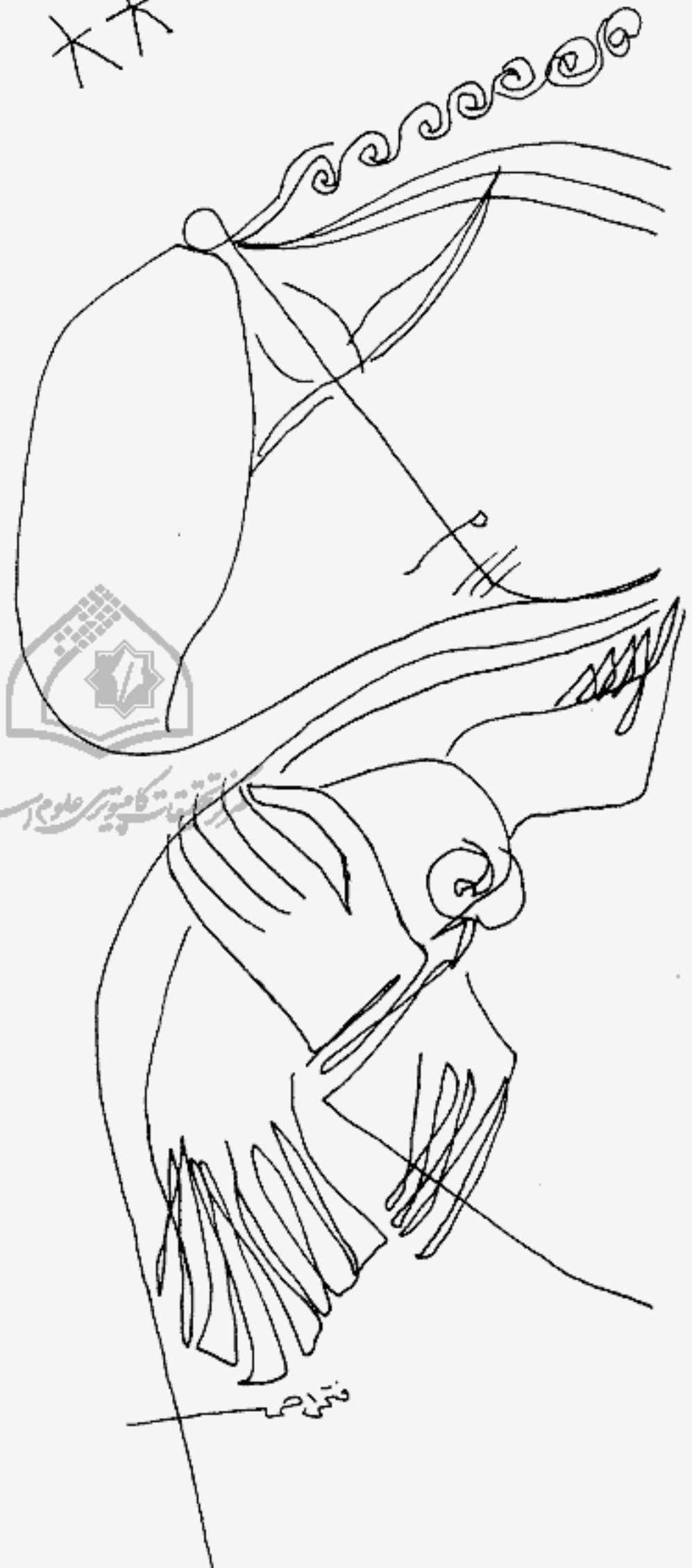
و « إيزيس » المسرحية تمثل كل هذه الصفات خير تمثيل : وهذا أمر
طبيعي ومتوقع من كاتب احتلت « إيزيس » من نفسه تلك المكانة
الممتازة الأثيرة . التي سبق أن أوضحناها من خلال تتبعنا لكتابات
المختلفة منذ عام ١٩٢٧ : فهو في بيانه الملحق بالمسرحية يعد إيزيس
صورة للوفاء الزوجي ، ولذلك فهو يقارنها « بينيلوب » الإغريقية من
هذه الزاوية : فالأخيرة « اكتفت بالجلوس في دارها تنتظر عودة زوجها
وتسج ثوبها المشهور ، وأما المصرية إيزيس فلم تكتف بالجلوس
والانتظار ، بل قامت تبحث وتناضل . الوفاء عند « بينلوب » هو وفاء
سلبى . أما الوفاء عند « إيزيس » فهو وفاء إيجابي . » (المسرحية
ص ١٦٦) .

إن إيزيس في المسرحية ليست إلهة ، ولا حتى لها هالات العظمة
والجلال ، بل هي زوجة محبة . ما إن يلقها غياب زوجها حتى تخرج
للبحث عنه وقد ارتدت ثوبا بسيطا وأخفت وجهها تحت قناع أسود .
(ص ١٨) إنها فلاحه مصرية لا تكاد تختلف عن بقية الفلاحات ، فإذا
هلعت لفقد زوجها لم تتورع عن الاستعانة بأي وسيلة يمكن أن تهديها إلى
مكانه ، بما في ذلك السحر والشعوذة فإذا استنكرت ذلك منها
قائلا :

« تفعلين مثل أولئك الفلاحات الساذجات ممن يصدقن أنى أصنع
المعجزات » أجابه : « وأى فارق بيني وبينهن ؟ ... أأست منهن ؟ ...
إني امرأة مثل الأخريات .. عندما نفقد شيئا عزيزا فإننا نلتمس المعجزة
حيث تكون » . (ص ٢٢) .

وحين يبلغها نبأ مصرع زوجها - في الفصل الثاني من
المسرحية - تنهاوى وتنهار ، وعندما تفيق « ... تندفع في شبه جنون وهي
تصرخ صرخة مكتومة في صوت أجش كالحشرة : « زوجي ..
زوجي .. » . (ص ١١٥)

وهذه الصورة لإيزيس ليست غريبة على أصل الأسطورة : فقد
وصف بلوتارخوس وقع خبر اختفاء أوزيريس على إيزيس بقوله : « ولما



ثم نراه بعد ذلك يتآمر على أخيه ، يعاونه « شيخ البلد »
(ص ٢٩) ، يدبر مؤامراته الدموية البشعة بهدوء وخطوة خطوة ، حتى
يلقى بأخيه في النيل ويستولى على مقاليد الحكم . فإذا ترامى إليه خبر

بلغ الخير إيزيس نزعته على الفور إحدى غداثها ، وارتدت ثياب الحداد .. وأخذت الإلهة تجول في كل مكان ، وقد استبد بها الألم . وما اقتربت من أحد حتى خاطبته .. » (١٢)

وفي المنظر الثالث من الفصل الأول نرى نسوة إحدى القرى يستقبل إيزيس الباحثة عن زوجها . ويتردنها من قريتهن . وهذا الموقف نفسه نعثر عليه في إحدى حلقات المسرح المصري القديم حيث تقول إيزيس : « .. ولكن حين اقتربت من دور النساء المتزوجات لحنى سيدة من بعيد وأغلقت أبوابها في وجهي . » (١٣) ومع ذلك فإن المسرحية الحديثة تقدم تبريرا مقنعا لهذا التصرف حين جعلت أعوان طيفون ينشرون الشائعات عن إيزيس وسحرها الأسود ..

وفي نص مسرحي قديم عثر عليه بين النصوص المنقوشة على لوحة « مترنيخ » نرى جزع الأم وهلعها حين لدغ عقرب ابنها حوريس . فهي تصرخ مستغيثة بالآلهة . شأن أي أم عادية . حتى ليقول الأب دريوتون في تعليقه على هذا النص :

« .. لكن إيزيس لم تدخر وسعا - على الرغم من ألوهيتها - في أن تكون دوما امرأة مهملة حزينة . قد تقطعت بها الأسباب وملاها الفزع . تستجدي من أجل ابنها . وتندم لإهمالها شأنه . وحينئذ يحدثها في كشف الضر عن ابنها . وتعاتب نخوف لتأخيره . وتهلع حين يدور بفكرها أن ابنها سيموت . وتستسلم لليأس وترسل اللعنات . وتعود خائفة حين ترى نخوف على وشك أن يرحل بعد أن رد حور سلبا وتضرع إليه أن يوصي أهل المستنقعات من الفلاحين ألا يغفلوا عن حراسة ابنها . وإنا لنجد هذه الدراما طابعا معينا في تصويرها الآلهة على وفق الخصائص البشرية » (١٤)

وقد أورد « الحكيم » هذا المشهد في مسرحيته ولكنه اختزله مكتفيا بالإشارة إلى لدغ العقرب لحوريس ، وكيف أسرع إيزيس بعلاجه بالطريقة الجديدة التي تعلمتها من زوجها . (ص ١٠١)

غير أن هذه البساطة والتلقائية في الانفعال لا تمثل إلا جانباً واحداً من جوانب شخصية إيزيس في المسرحية . أما أهم جانب فهو الممثل في كفاحها المستميت للعثور على زوجها وإعادته إلى بلاده . ثم الحفاظ على ابنها منه ، وترتيبه بمنأى عن أعين طيفون وأعوانه ، وإعداد له لينتقم منه حين يبلغ أشده ويستولى على عرش أبيه المغتصب . وقد تحملت « إيزيس » في سبيل ذلك الكثير من الآلام والمشاق . ولم تدع وسيلة يمكن أن تبلغها غايتها دون أن تلجأ إليها .

وقد أوردنا من قبل إشارة في الأسطورة تدل على أن طيفون كان يخشى إيزيس أكثر من زوجها أوزيريس . وفي المسرحية نسمعه يقول عنها : « إنها صلبة كالصخرة .. ستبحث عن زوجها في كل ركن .. وستطرق كل باب .. وستسأل كل حي .. إنها ستثير لنا المتاعب » . (ص ٣٢)

وهي بعد ذلك تجوب القرى على قدميها حتى كاد الدم يقطر منها (ص ٤٤) : تسأل كل من تلتقي به عن أي شيء غريب يمكن أن يهديها إلى زوجها المفقود (ص ٤٨) ، غير آبهة لما تتعرض له من اضطهاد نتيجة للشائعات التي أطلقها أعوان طيفون عن الشؤم الذي يحل

بكل مكان تنزل به . حتى إذا هداها بحثها إلى أن الصندوق الذي وضع فيه زوجها قد حملته إحدى السفن إلى مملكة بيلوس . لم تنرد في السفر إلى هناك . حيث تعذر على أوزيريس وتعود به إلى وطنه . وهي إذا كانت قد قنعت بعد ذلك بالحياة الفقيرة البسيطة إلى جوار زوجها وابنها في قرية « خميس » الصغيرة النائية . فلم يكن ذلك عن قلة طموح في نفسها أو إعراض حقيقي عن السلطة والثفوذ . بل امتثالا لرغبة زوجها الذي زهدت نفسه في الحكم بعد ما لمس من الخداع الشعب وتكالب أخيه على السلطة . ومع ذلك فإن إيزيس لم تمثل لرغبة زوجها إلا بعد ثلاث سنوات لم تكف خلالها عن محاولة دفعه إلى العمل لاسترداد عرشه .

وبعد مصرع أوزيريس ظلت إيزيس خمس عشرة سنة تنقل من مكان إلى آخر خوفا على ولدها من عيون طيفون . فلما بلغ حوريس أشده وأصبح فتى جلدا قويا بدأت تعمل لإعادته إلى عرش أبيه السليب . فاتصلت بشيخ البلد . ووعدته بنصف ذهبها وحليها التي استولى عليها طيفون . في مقابل أن يهيء الفرصة لابنها كي ينال طيفون وينار لأبيه . وأخيرا يتحقق لإيزيس ما أرادت . بعد سلسلة من المآزق والعقبات استطاعت أن تغلب عليها جميعا .

والصورة التي تقدمها المسرحية لإيزيس الحكيمة المناضلة . التي لا تتورع عن اللجوء إلى الرشوة والحيلة لتحقيق أهدافها . لها أكثر من سند قوي في تراث الأساطير المصرية القديمة . حيث توصف كثيرا بأنها « الإلهة المجيدة التي تنطق بالحكمة » (١٥) وفي نماذج الأدب المصري القديم التي وصلت إلينا . أسطورة طريفة توضح كيف استطاعت إيزيس خداع « رع » الإله الأعظم . وعرفت منه اسمه السري المجهول الذي يمنح من يعرفه قوة خاصة يسيطر بها على الإله الأعظم ويحقق ما يشاء . (١٦) وفي مستهل « رواية من روايات هذه الأسطورة نقرأ هذا الوصف لإيزيس :

« كانت إيزيس تلك المرأة الطاهرة لها قلب يفوق في شجاعته شجاعة مليون قلب من قلوب الرجال . وكانت مهارتها تفوق مهارة مليون إله . ولم يكن شيء في السماء أو على الأرض لا تعرفه . فهي كـ « رع » الذي صنع كل ما على الأرض .. » (١٧)

أما جهادها المستميت من أجل زوجها أوزيريس ثم ابنها حوريس . فنجدته مجملا في أنشودة ترجع إلى الأسرة الثامنة عشرة . عنوانها « أنشودة كبرى لأوزير » . يقول عنها العالم الأثري سليم حسن إنها « أهم متن يكشف لنا عن نواح عدة في أسطورة أوزير .. » (١٨) . ومما جاء في هذه الأنشودة : « أختي المقدسة قد حمته . وهي التي أقضت العدو ومنعت عنه أعمال الشر بالتعاون التي نطق بها فيها . وهي صاحبة اللسان الحاذق ، التي لا تخرج ألفاظها عبثا . والماهرة في القيادة ... » إيزيس « فاعلة الخير التي حمت أختها ، والتي بحثت عنه في غير ملل . والتي اخترقت هذه الأرض حزينة ولم تذق طعم الراحة حتى عثرت عليه .

« وهي التي أمدته بالظل بريشها وبأجنحتها . وأوجدت الهواء . وهي التي صاحت عاليا من الفرح . وجاءت بأخيها إلى الأرض .

« وهي التي أنعشت ما كان هامدا في الواحد صاحب القلب المتعب ، والتي قد أخذت نطفته وولدت له وارثا . والتي أرضعت

وحوريس في المسرحية أنجبه أوزيريس من إيزيس بعد عودتها من مملكة ببلوس ، وليس وهما في الرحم كما في رواية بلوتارخوس^(٥٢) . ولا بعد مصرعه كما ذهبت روايات أخرى ، وقد مرنا أن أمه تعهدته ورعته بعد مصرع أبيه ، حتى إذا اشتد عوده وأصبح قادرا على خوض الصراع ضد طيفون لاسترداد عرش أبيه ، استدعت إيزيس شيخ البلد وقدمت إليه ، الرشوة ليهيئ الفرصة لابنها لينازل طيفون ، ويعمل على « اكتساب بعض النفوس وبذل بعض الوعود وتنظيم الصفوف » . (ص ١٢٤)

ويتصدى حوريس لطيفون ويهينه ويتحداه ، وتقع بينهما مبارزة بالسيوف . وفي الأسطورة القديمة إشارات عديدة إلى هذه المبارزة ، فبلوتارخوس يقول : « ثم نشب القتال أياما عدة كان النصر فيها حليف حورس ، وقد تسلمت إيزيس طيفون المصفد بالأغلال »^(٥٣) . وفي (تمثيلية التوبيخ) « تستغرق المبارزات بين حور وست المناظر من الثامن عشر إلى الحادي والعشرين »^(٥٤) .

وفي كلا المصدرين يهزم حوريس مرة ويتنصر أخرى قبل أن يكتب له النصر النهائي على خصمه . أما في المسرحية الحديثة فتدور مبارزة واحدة يهزم فيها حوريس ويكاد طيفون يقضى عليه لولا تدخل شيخ البلد في اللحظة المناسبة لإنقاذ حوريس من بين يدي طيفون ، مصطنعا النصيح له بتقديم الفتى للمحاكمة ، خوفا من النتائج السيئة التي قد تترتب على قتله وشيوع الخبر بين الناس . (ص ١٣٣ - ١٣٩)

ويعمل طيفون بنصح شيخ البلد . ويدعو الشعب لمحاكمة حوريس بنهمة الثورة ومحاولة اغتيال الملك . ويقول حوريس إنه لم يرفع السلاح ليغتيال طيفون بل ليبارزه انتقاما لأبيه أوزيريس . فينفي طيفون أن يكون هذا الفتى ابن أخيه الذي توفي قبل مولده بسنين عدة . ويتهم إيزيس بالتزوير والتآمر عليه لا لتزاع الملك من بين يديه . وبطالب الشعب بتأييده وإدانة المتآمرين . (ص ١٤٣ - ١٥٠)

وهذه المحاكمة وردت في بعض روايات الأسطورة القديمة بشيء من الإسهاب . ولكن كان القضاة فيها هم الناسوع الإلهي كما أشرنا من قبل . أما في المسرحية فالقاضي هو الشعب . ففي «أنشودة أوزير الكبرى» مثلا نقرأ هذا النص عن إيزيس :

« واجتمعت من أجله محكمة العدالة التي احتشد فيها الناسوع ورب العالمين نفسه وأرباب الحق وهم الذين ولوا ظهورهم للباطل . وقد جلسوا في قاعة «جب» ليعطوا المنصب الملكي لصاحبه والمملكة لمن يجب أن تسلم إليه . وقد وجدوا أن كلمة «حور» كانت كلمة صدق فأعطوه وظيفة والده . فخرج وهو متوج بأمر «جب» وتسلم سيادة شاطئ النهر وبقى التاج على رأسه في أمان . »^(٥٥)

وتذهب إحدى روايات الأسطورة إلى أن المختصمين «وقفا في ساحة القضاء مدة ثمانين عاما ولم يستطع أحد أن يفصل في أمرهما .. »^(٥٦) .

• • •

وإذا كان «توت» - أو «نحت» أو «نحوي» - في الأساطير المصرية

الطفل في عزلة في مكان لم يكن معروفا لأحد . وهي التي أحضرته إلى قاعة (جب) حينما اشتد ساعده »^(٥٧) .

وتتفق المسرحية بشكل عام مع كل هذه الوقائع : كما أن تصويرها لشخصية إيزيس وكفاحها من أجل زوجها وابنها يكاد يطابق ما جاء في نص هذه الأنشودة .

وحتى التجاء إيزيس إلى أساليب الحيلة والرشوة للانتقام من طيفون وانتصار ابنها عليه ، نجد له سندا قويا في التراث المصري القديم . ففي قصة «المخاضة بين حور وست» واقعة صريحة لا شك أن «الحكيم» استند إليها في نسبة الرشوة لإيزيس . فقد تقدم حوريس إلى الإله العظيم (رع) بطلبه بعرش أبيه أوزيريس . فقدمه «رع» مع خصمه «ست» (وهو نفسه طيفون) إلى مجلس الآلهة المسمى بالناسوع ليحكم بينها ، وتدخلت إيزيس لتناصر ابنها ، فتظلم «ست» للإله «رع» ، وشكا من قوة تأثير إيزيس على الآلهة وعندئذ تكلم «رع حور أخى» إليهم قائلا : «اعبروا إلى جزيرة الوسط وافصلوا بينها ، وقولوا لـ (عنى) : لا تعبر بأى امرأة في صورة (إيزيس) . وعلى ذلك عبر الناسوع إلى (جزيرة الوسط) وجلسوا يأكلون .

«وهنا حضرت إيزيس واقتربت من «عنى» التوق عندما كان جالسا بقرب قاريه ، ولكنها غيرت نفسها في شكل امرأة عجوز ، وسارت منحنية ، وكانت تلبس خاتما من ذهب في إصبعها ، وخاطبته قائلة : (لقد أتيت إليك لتعبرني إلى جزيرة الوسط ، لأنى حضرت بهذا الوعاء من الدقيق إلى الصبي الصغير . لقد كان بحرس بعض الماشية في (جزيرة الوسط) منذ خمسة أيام إلى هذا اليوم وهو جوعان . فقال لها : لقد قيل لى لا تعبر بأية امرأة .

فقالت له : هل كل ما قيل خاص بإيزيس ذلك الذى تكلمت به ؟

فقال لها : ما الذى ستعطينه إياى حتى أعبر بك إلى جزيرة الوسط ؟

فقالت له إيزيس : سأعطيك هذا الرغيف .

وعندئذ قال لها : ماذا يكون رغيفك ؟ هل ينبغي أن أعبر بك إلى جزيرة الوسط على حين أنه قبل لى : لا تعبر بأية امرأة - من أجل رغيفك ؟

وعندئذ قالت له : سأعطيك الخاتم الذهبى الذى في يدي .

فقال : أعطى الخاتم الذهبى .

فأعطته إياه ، وعلى ذلك عبر بها إلى جزيرة الوسط . »^(٥٨)

ونمضى قصة «المخاضة بين حور وست» القديمة ، فنرى إيزيس تحتال على «ست» وتتنكر له في شكل فاتنة اشتهاها . وبينما هو يغازلها روت له قصة مختلقة عن زوجها راعى الماشية ، وكيف قتله رجل غريب واستولى على ماشيته وحرّم ابنه منها ، فأبدى «ست» غضبه على ذلك الرجل المعتصب ، وسمّته الآلهة وهو يدين نفسه بنفسه .^(٥٩)

إذن فاستخدام إيزيس للحيلة والرشوة في المسرحية له سنده في التراث المصرى القديم .

أن يعدده صديقا لها ، ويقول : «أجو أن تذكر دائما أنى خلقت أن تعتمد على .. ابعتا إلى وقت الحاجة تجدانى أهب إلى المعونة أسرع من الريح ..» (ص ٩٥)

وما إن يستخدم الصراع بين حوريس وطيون حتى ترسل إيزيس إلى ملك بيلوس تدعوه لتجديتها ، فيصل في اللحظة المناسبة ليرى للشعب الذى نجح طيون في تأليه ضد حوريس وإيزيس ، كيف نزل أوزيريس ضيفا كريما عليه ، ثم غادر بيلوس عائدا إلى مصر منذ نحو ثمانية عشر عاما ، فإذا طالبه الشعب بالدليل على صدق ما يقول ، قدم الصندوق الذى كان أوزيريس محبوسا فيه ، فيصدق الشعب ، وينحاز إلى حوريس ، وينصبه على عرش أبيه . (ص ١٥٩ - ١٦٤)

وكل هذه إضافات من نسج خيال المؤلف ، ليس لها أى سند في روايات الأسطورة المختلفة .

وفي المسرحية شخصيتان ابتكرهما الكاتب دون أن يكون لها أى مقابل في الأسطورة ، وهما مسطاط وشيخ البلد . الأول كاتب وفنان مثل توت ، يعد إلى حد كبير امتدادا لمبادئ أوزيريس ومثله العليا ، وإن كان أكثر منه إيجابية ، فهو يدافع عنه في مستهل المسرحية ، ويدعو «توت» إلى العمل معه لإنقاذ الشعب من مظالم طيون وأعوانه ، ومعاونة إيزيس في البحث عن زوجها المقتفى ، ويعاون في ذلك حقا ، في حين يتردد توت ويحجم . (ص ١٤ - ٢٥) ولكن توت ما يلبث أن يقتنع بوجهة نظر مسطاط ، فتراهما في قرية «خميس» يبحثان عن محبا إيزيس وأوزيريس بعد أن ترامت إليهما أخبار عودتهما إلى مصر . وحينما يقابلان إيزيس يعرضان عليها العمل معها لإعادة العرش إلى أوزيريس ، في الوقت الذى يأتى بعض الفلاحين بنجر مصرعه بأيدي رجال طيون . (ص ص ٩٨ - ١١٥)

ومنذ تلك اللحظة يلزم مسطاط وتوت إيزيس ويقومان بتعليم ابنتها حوريس وتدريبه طوال خمس عشرة سنة ، ويستعدان في الوقت نفسه لخوض المعركة ضد طيون . ولكن ما إن يعلم مسطاط أن إيزيس قد استعانت بشيخ البلد ، ولجأت إلى أساليب الرشوة والتحايل ، حتى يرفض المضي معها في هذا الطريق الملوث الذى يتعارض مع مبادئ أوزيريس ومثله ، في حين يبدو «توت» أكثر واقعية ، فيواصل السير مع إيزيس ، لا يرى حرجا في استخدام أى وسيلة مهما انحطت ، ما دامت تؤدي إلى الغاية المطلوبة .. (ص ١٢١ - ١٣٢)

وكما كان مسطاط امتدادا لأوزيريس ومبادئه ، فإن شيخ البلد امتداد لطيون وقبمه الانتهازية الشريرة ، فهو أدوات الرئيسية في استغلال الشعب ، وتدمير المؤامرة وتنفيذها ، ونشر الإشاعات المغرضة ضد أعدائه ، وإن كان يعمل في الوقت نفسه لحسابه الخاص ، ولا تربطه بطيون سوى المصلحة المادية السافرة . ومن هنا سهل تحوله لخدمة إيزيس مادامت ستدفع أكثر . وهو في هذا الموقف الأخير وحده يمكن أن يكون المقابل المسرحي لـ «عنى» التوتى ، الذى رشته إيزيس في الأسطورة ليعبر بها إلى «جزيرة الوسط» حيث انعقدت محكمة التاسوع الإلهي .

القديمة هو «إله العلم والعرفان»^(٥٧) مرة ، و «وزير إله الشمس» ، «إله المخطوطات وكتب السحر»^(٥٨) مرة أخرى ، و «الإله الكبير سيد العدالة في السماء والأرض»^(٥٩) مرة ثالثة ، فإن معظم روايات الأسطورة مجمعة على أنه كان نصير إيزيس وحوريس في صراعها ضد طيون ، فإنه تلجأ إيزيس لإنقاذ حوريس من سم العقرب^(٦٠) ، وهو الذى يطلب منها الاختفاء بابنها حتى يكبر ويقوى على استرداد عرش أبيه ، فإيزيس تقول في إحدى الحلقات الدرامية الفرعونية :

«أنا إيزيس . بينا كنت خارجة من المشغل الذى نفانى إليه أخى ست سمعت نوحى الإله الكبير سيد العدالة في السماء والأرض وهو يقول لى :

- أقبلى أينما الإلهة إيزيس ! ما أحسن أن ينصت الإنسان ، بحيا الإنسان يهدى غيره ! اختبئ مع ابنك - ذلك الطفل الذى يقبل إلينا عندما يكبر جسده ، وتكتمل قوته - فسوف تجعلينه يستولى على عرشه . ونحفظين له بذلك وظيفته ملك الأرضين»^(٦١)

و حين يقدم حوريس إلى محكمة الآلهة تلجأ إيزيس مرة أخرى إلى توت ليقوم بالدفاع عنه أمام المحكمة^(٦٢) ، وهو في النهاية الذى يرف إلى إيزيس بشرى انتصار حوريس وتنصيبه على عرش أبيه .^(٦٣) وهذا تقريرا هو نفس الدور الذى أسنده «الحكيم» إلى «توت» في المسرحية . مع بعض الاختلاف ، وبعد تجريده من ألوهيته في المشهد الأول من المسرحية نلتقى بسبعة رجال «على رؤوسهم قلائد كأنها أذناب العقارب» وفي آذانهم أقلام من القصب ، وهم يتفخون في المزامير . وينشدون وهم يسيرون في شبه رقص :

«نحن العقارب السبع هكذا يسموننا .. لأننا نجيد السبع وفى أسنان أقلامنا

ترباق وسوم» (ص ١٣)

من الواضح أن الكاتب قصد بهؤلاء الرجال العقارب طبقة الكتاب والفنانين ، ولعله اختارهم زى العقارب استنادا إلى ما جاء على لسان إيزيس في إحدى حلقات المسرح المصرى القديم : «.. وحينما خرجت ساعة المساء خرجت العقارب السبعة فى أثرى نحو طنى ونحرسنى ..»^(٦٤)

ومن شخصيات الأسطورة القديمة التى استخدمها «الحكيم» في مسرحيته شخصية ملك بيلوس . وقد سبقت الإشارة إلى دوره القصير في الأسطورة ، وكيف فتن بشجرة الأثل التى تضم أوزيريس مع تابوته ، فجعلها عمودا أقام عليه قصره . وقد حول الكاتب هذه الواقعة إلى استعارة لغوية ، ثم نعى شخصية الملك فجعل الملاحين يبيعون له أوزيريس عبدا رقيقا ، ومن ثم استطاع عن طريق خدمايه ومخترعائه أن يحتل لديه مكانة ممتازة ، حتى أصبح كالعمود الذى يقوم عليه القصر بل المملكة كلها ، ولذلك فقد كان من الطبيعى أن يتردد الملك كثيرا قبل أن يوافق على طلب إيزيس بأن يسمح لها بالعودة مع أوزيريس إلى مصر ، ولكنه ما إن يعرف حقيقة شخصيتها حتى يوافق مضطرا ، ويطلب منها

ملكها وشعبها . ولا يفكر في العودة إلى وطنه أو استرداد ملكه إلا حينما تعثر عليه إيزيس وتقنعه بذلك .

ويعود أوزيريس مع إيزيس إلى مصر ليجاهدا لاسترداد ملكها . ولكنه ما إن بلس الخداع الشعب بدعايات طيفون . وكيف أصبح يلعن أوزيريس وذكره ويسميه «الملك الذاهل» . حتى يزهد في الحكم . ويقرر اعتزال الحياة العامة . والاختفاء في قرية صغيرة . مكتفيا بمواصلة رسالته العلمية الحضارية في هذا النطاق المحدود . فيشرع في تعليم فلاحى القرية شق القنوات وأساليب جديدة في الزراعة . وقد ظن أنه أصبح يمان من مؤامرات طيفون . ولكن سرعان ما ثبت خطؤه . إذ وقع مرة أخرى في براثن أعوان طيفون فقصوا على حياته ومزقوا جسده شرمزق . دون مقاومة ودون أدنى صراع بينه وبين طيفون وأعوانه .

أما الصراع الحقيقى فى المسرحية فقد كان . منذ البداية . بين طيفون وإيزيس . إذ قبل أن يلقى أوزيريس مصرعه . لم يكن طيفون يخشاه أو يحسب له حسابا . بل كان يخشى إيزيس البقطة الخنكة . ويحسب لها ألف حساب . وطبيعة بناء المسرحية تفرض أن تكون إيزيس استمرارا للقيم والمبادئ التى يمثلها زوجها أوزيريس . وهذا ما تحقق حتى نهاية الفصل الثانى . ثم إذا بنا منذ بداية الفصل الثالث نفاجا بإيزيس تتخلى نهائيا عن كل القيم والمثل التى عاش زوجها ومات من أجلها . وتتبنى أساليب طيفون الواقعية . وتحارب بنفس أسلحته الوضيعة لتصل بابنها حوريس إلى كرسى الحكم بأى ثمن . حتى ليقول مسطاط الذى عاونها كثيرا :

«إذا كان لابد لانتصار رجل العلم والخير من أسلحة المغامر والمحتال ، وإذا كان لابد لنجاحه هو أيضا من استخدام الرشوة والتدجيل والتضليل ، فعنى ذلك أنه لم يعد هناك أمل فى القوة الذاتية للعلم والخير . وإذا سلمنا نحن خدام مبادئ أوزيريس بذلك فعنا بكل بساطة : الحياة لقضيتنا .. وهأنذا أكرر ألفاظى بذاتها ، لأنى لا أجد غيرها تعبيرا صحيحا عن الموقف .. وما دام فى قلبى عرق ينبض فلن أسمع لنفسى أن أخون قضيتى .. إني لم أناصر حوريس لأنه حوريس . بل لأنه يمثل مبادئ .. فإذا ضاعت هذه المبادئ فلا معنى عندى لانتصار حوريس .. لن أخون القضية الحقيقية من أجل نجاح شخص .. لا .. لن أخون .. لن أخون .. هذه كلمتى الأخيرة .. وليس لى الآن إلا أن أذهب وأقول لكم : وداعا .» (ص ١٣١ - ١٣٢)

وهكذا نجد أنفسنا فى قلب الموضوع السياسى الثانى من موضوعات المسرحية ، وهو الأهم فيما نرى .^(١٥) وقد خصه الكاتب بعدة فقرات فى بيانه الملحق بالمسرحية ، جاء فيها :

«إذا كانت الغلبة للأمر والأمر ، فهل يجب على رجل العلم أن يتخذ ويسلم أو أن ينازل منافسه بنفس سلاحه ؟ ..

«ماذا كان يجب على إيزيس الأم أن تفعل لتضمن النجاح لابنها ؟ .. هل تفعل ما فعلت أو تتمسك بمبادئ زوجها وتعرض ابنها لخطر الهزيمة ؟ ..

وهكذا نرى أن توفيق الحكيم قد احتفظ بمعظم شخصيات الأسطورة الأصلية وأهم وقائعها . ولكنه جرد الشخصيات من صفات الألوهية . وحذف كل ما من شأنه أن يضفى عليها طابعا خرافيا منافيا للطبيعة البشرية وللنهج الواقعى الذى اختطه مسرحيته . واختار من وقائع الأسطورة ورواياتها المختلفة ما يتفق مع هذا الاتجاه . وانحرف ببعضها الآخر وحوره ليحقق هذا الهدف . ولم يتكرر سوى شخصيتين وبعض الوقائع المكملة التى تطلبها بناء المسرحية . ثم أضفى عليها مضمونا سياسيا معاصرا سنحاول أن نتبين أبعاده فيما يلى .

تعالج مسرحية «إيزيس» أربعة موضوعات سياسية . اثنان منها رئيسيان . والآخران فرعيان . فالموضوعان الرئيسيان هما الصراع بين رجل العلم ورجل السياسة . والصراع بين المثالية والواقعية فى العمل السياسى . والموضوعان الفرعيان هما مسئولية الكاتب ودوره السياسى . ثم دور الشعب فى تقرير شئون الحكم ومدى قدرة أساليب السياسة على تضليله وخداعه .

أما الموضوع الرئيسى الأول فيقول المؤلف عنه فى تذييله للمسرحية : «ماهى حقيقة الصراع بين أوزيريس وطيفون ؟ .. ربما كان فى نظر المعانى الحديثة صراعا بين رجل يعرف كيف يخدم الناس ورجل يعرف كيف يستخدم الناس . أى بالمعنى العصرى أيضا : بين رجل العلم ورجل السياسة .» (ص ١٦٦)

ويطالعنا أول تعبير عن هذا الصراع فى المنظر الأول من المسرحية من خلال الحوار بين توت ومسطاط وهما يلاحظان استبداد طيفون وأعوانه بالأمر فى البلاد وظلمهم للشعب . يشجعهم على ذلك انصراف اوزيريس إلى كشوفه واختراعاته . ويتساءل توت : «هل فى ذلك لوم عليه ؟ فىجييه مسطاط : «ومن الذى يلومه ؟ .. أنا آخر من يلومه .. إن علمه وابتكاراته هى وحدها فى نظرى . كما تعلم . التى درت الخير على هذا البلد .. لولاه ما استطاع الفلاح أن يزرع . ولا حضارتنا أن تكون . من ينكر أنه مخترع الخراث والشادوف ، ومشيد الجسور والقناطر ؟ ولكن الأمر الذى لا ينكر أيضا هو أنه ترك شئون الحكم إلى شقيق داهية ماهر . يعمل ليصطنع الانتصار ، ويستميل أشياخ البلد ويتركهم ينبون الشعب ..» (ص ١٧)

ولقد سبق أن لاحظنا أن الصراع الرئيسى فى المسرحية ليس بين أوزيريس وطيفون ، إذ لم يتح المؤلف لأوزيريس أن يواجه طيفون أو يقاوم طغيانه بأى صورة من الصور ، مع أنه لم يكن عالما عاديا متفرغا لعلومه ، بل حاكما يشتغل بالعلم لخدمة شعبه . ومراعاة مصلحة الشعب كانت تفرض عليه ألا يهمل شئون السياسة ويتركها لمن يسىء إلى الشعب ويظلمه ، ولكن «الحكيم» عزل أوزيريس عن السياسة نهائيا ، وجعله عالما خالصا متجردا من كل قوة أو طموح سياسى ، ومن ثم أمكن لطيفون السياسى الداهية أن يهزمه مرتين دون أن يلقى أدنى مقاومة من جانبه . ومن ثم انتفى أى صراع فكرى أو مادى بينها .

إن أوزيريس يظهر فى بداية المسرحية ملكا منصرفا عن شئون الحكم إلى أبحاثه العلمية . وهو فى «بيلوس» عبد محترم . يقدم خدماته العلمية

«هل الأهداف السماوية لا تتحقق على الأرض بين البشر إلا بالطرق البشرية؟»

«هل نجاح الدعوات الدينية والاجتماعية ما كان يمكن أن يتم كما تم بغير الالتجاء إلى الوسائل السياسية والعملية التي تكفل النجاح السريع الشامل؟»

«هل الفرق بين الملائكة والبشر هو أن الملائكة لا تعرف من الوجود غير شيء واحد: المثالية.. فهي عندها هدف ووسيلة في عين الوقت.. في حين أن البشر يعرفون شيئين: المثالية، والواقعية. ولا يمكن أن يتجردوا من الواقع وهم يسرون نحو مثل أعلى؟..»

«ما هو مستقبل الإنسان؟.. هل هو في الارتفاع إلى صفاء الملائكة؟ أو هو في بقائه بشرا يكافح ليعادل بين المثالية والواقعية، ويخرج من هذا التعادل بهدف أنبل وحياة أفضل؟» (ص ١٦٧، ١٦٨)

وهذه جميعا أسئلة مهمة وجبوبة، فإذا حاولنا أن نجيب عنها من نص المسرحية لوجدنا أن نمسك رجل العلم - وهو أوزيريس - بالمثالية، وعزوفه عن أساليب السياسة الواقعية قد انتهى بهزيمته مرتين أمام رجل السياسة الواقعية، وهو طيفون.

وإذا كان النصر الأخير في المسرحية قد تحقق لحوريس بن أوزيريس على طيفون، فلم يكن ذلك لأنه نمسك بالقيم والمثل التي وهبها أبوه كل حياته، بل على العكس. كان انتصاره نتيجة مباشرة لتخليه هو وأمه ونصيرهما توت عن هذه القيم والمثل، ولجؤهم لنفس أساليب طيفون المنحطة من رشوة وتضليل للجواهر وخداعها. بالرغم من أنهم كانوا أصحاب الحق. فكان الحق لم ينتصر في المسرحية بقوة الذاتية بل بقوة الشر وأساليبه. ومن هنا يصدق ما ذهب إليه أحد النقاد من أن «انتصار حوريس في نهاية المسرحية يعني في الوقت نفسه هزيمة أوزيريس - مرة ثالثة وأخيرة - لا بيد طيفون بل نتيجة ما أقدمت عليه إيزيس..» (١٦٦)

إنها قضية الغايات والوسائل في السياسة. وقد سبق أن تعرض لها الكاتب في كتابات أخرى، من بينها قصة «الانتصار الخالد» (١٧)، حيث يلجأ البطل «ثر» وهو صاحب الحق، إلى الحيلة والمخاتلة للانتصار على الشر والباطل. وستظل هذه القضية تشغل «الحكيم» في عدة مسرحيات أخرى، من أهمها «السلطان الحائر» و«الورطة». ومن الإنصاف للكاتب أن نلاحظ أن الموقف الذي استخلصناه من أحداث المسرحية يتعارض مع مثاليته الواضحة في كثير من كتاباته. ورفضه المستمر لاستخدام الوسائل الحبيثة حتى لو أدت إلى غايات خيرة. لذلك فقد ناقشناه في ذلك فقال إن ما يؤمن به شيء، وواقع الحياة السياسية المحيطة بنا شيء آخر، فما أكثر ما أيد هذا الواقع السياسي انتصار قوى الظلم والخداع على قوى الخير والمثالية. ولذلك يقول الحكيم إنه لم يكن بوسع أن ينصر في مسرحيته الخير المثالي، مخالفا بذلك واقع السياسة العالمية والمحلية.

ومع ذلك فلو أننا تأملنا تتابع الأحداث في الفصل الثالث من المسرحية لوجدنا أن أساليب السياسة الواقعية من رشوة وخداع لم توصل

إيزيس إلى هدفها، بل تعرضت هذه الأساليب للإخفاق مرتين: الأولى حين هزم طيفون حوريس وكاد يقضى عليه في المبارزة لولا تدخل شيخ البلد وإنقاذه إياه، والأخرى حين نجح طيفون في خداع الشعب وتخريضه على إيزيس، فأخذ يطالبها بالدليل على صدق مزاعمها. ولولا وصول ملك بيلوس في اللحظة المناسبة لتحققت الغلبة لطيفون وأدان الشعب إيزيس وحوريس. وهذا أمر طبيعي، فما دامت المنافسة قائمة بين أحط الوسائل، فليس هناك ضمان للنصر لأي من الجانبين. وإنما تخضع المسألة لعوامل عدة، من بينها المصادفة، وإحكام التدبير والخداع.

وتناقش المسرحية كذلك موضوعين سياسيين فرعيين: أولهما مسئولية الكاتب نحو العمل السياسي ومدى التزامه بمناصرة المبادئ التي يؤمن أنها الحق. يقول «الحكيم»:

«ما هي مسئولية الكاتب ورسالته؟... أهي أن يلتزم بالمبدأ كما فعل مسطاط؟... أم أن يلتزم بالقضية كما فعل توت؟...» (ص ١٦٨)

والمسرحية تبدأ بمناقشة مبدأ التزام الكاتب أولا، فهي في المنظر الأول تعرض موقفين متناقضين من هذه القضية. موقف مسطاط الذي يدعو في حيازة إلى وقوف الكاتب إلى جانب الشعب ومعاونته في دفع الظلم عنه: «أهل السوق ليسوا اليوم في حاجة إلى مزاميرنا. إنهم في حاجة إلى معونتنا، ونحن نحتسب هنا خلف هذا الغاب، ونهرب ممن ينادينا....» (ص ١٥)

وعلى العكس من ذلك يعتقد «توت» أن مهمته بوصفه كاتباً وفناناً مقصورة على الترفيه عن الناس (ص ١٤) وأن قلمه «للتسجيل لا للحرب» (ص ٢٥). ولا شأن له بالسياسة ولا بالمظالم الواقعة على الشعب: «أتريد أن تخرجني من صناعتي؟... أنا توت المسجل.. ألا تعرف أن صناعتي هي أني حامل القلم المسجل.. لا أناصر أحدا ولا أحارب أحدا.. أنا توت المسجل.. المسجل.. المسجل.. أسجل كل شيء.. ولا شأن لي بأحد..» (ص ٢٥، ٢٦).

وبعد أن تتطور الأحداث يقتنع توت بآراء مسطاط:

«.. في الماضي كنت أكتفي بالتسجيل.. أراقب وأسجل.. أما الآن فوقني قد تغير، لأن كل شيء.. كما قلت أنت.. قد اتضح لعيوننا.. بالأمس لم تكن أمامنا قضية واضحة.. أما الآن فنحن أمام قضية هي بالفعل قضيتنا قبل أن تكون قضية أوزوريس..» (ص ١١٢)

غير أن توت ومسطاط لا يلبثان أن يختلفا من جديد حول ما يجب أن يلتزم به. أهو «القضية» أم «المبدأ». ويوافق توت على اتباع أي وسيلة - حتى وإن تعارضت مع المبدأ - ما دامت تخدم القضية. في حين رفض مسطاط ذلك. وأثر الابتعاد عن الصراع السياسي. حرصا منه على سلامة المبدأ.

ونشير المسرحية إلى موقف ثالث لفئة أخرى من الكتاب، الذين اشتراهم طيفون، واستضافهم في قصره، «يديحون له أناشيد مجده. ويذيعون عن حكمه المآثر، وينفخون له في المزامير..» (ص ١١) والمؤلف يدين هذا الموقف الأخير ويرفضه، في حين يتعاطف

يصدق الشعب كل مزاعم شيخ البلد ويستجيب لما يطلبه منه . وما إن تظهر إيزيس حتى يتعد الفلاحون عنها قائلين : «إنها هي التي تحمل الشقاء إلى كل القرى» ، فإذا خلعت نقابها ، وكشفت عن شخصيتها ، لم يفدها هذا ، إذ يقول الفلاحون : «زوجة الملك ، الذاهل» (ص ٤٦) ، وينصحونها بالعودة إلى قصرها .. «والملك طيفون المحبوب لا شك سيسمك بعطفه في هذا العهد السعيد ..» ، «..» . بالطبع .. إذا كان الملك الجديد سيسهر على راحتنا نحن الفلاحين ، فما من ريب أن أرملة أخيه ستكون أول من يظفر برعايته ..» . أما أوزيريس الراحل فهو في نظرهم «كان مشغولا بنفسه» . وتعلق إيزيس على هذه الخديعة الضخمة بقولها : «.. بنفسه ؟ .. وأسفاه .. نعم .. نعم صدقتم سريعا كل هذه الدعايات .. معذورون أنتم .. إنهم بارعون مهرة» . (ص ٤٧)

وإذا كنا قد رأينا أوزيريس ينصرف بعد عودته إلى وطنه عن كل ماله صلة بالحكم فلم يكن ذلك إلا لأنه «صدم في أعماق قلبه يوم سمع بأذنيه الناس يلغنون ذكرى أوزيريس نتيجة لدعايات طيفون ..» (ص ١٠٣) .

فالشعب في المسرحية إذن أُمى ساذج ، يسهل على الحاكم خداعه وتوجيهه الوجهة التي يراها دون أن يجد منه مقاومة أو معارضة . ولعل هذه الحقيقة هي التي دفعت إيزيس إلى رشوة شيخ البلد ، ليعمل على الوصول بابنها إلى الحكم ؛ فالأمر على حد تعبيره «... يتطلب اكتساب بعض النفوس ، وبذل الوعود .. وتنظيم بعض الصفوف .. وغير ذلك من الترتيبات ..» (ص ١٢٤) .

وترداد هذه الحقيقة وضوحا قرب خاتمة المنظر الأول من الفصل الثالث خلال هذا الجدل بين إيزيس وتوت ومسطاط :

توت : أبسط لي قبل كل شيء وبكل وضوح : ما هو في رأيك السبيل الحقيقي لبلوغ حوريس الهدف ؟

مسطاط : الشعب ..

إيزيس : إن مسطاط ينسى أن زوجي أوزيريس كان معبود الشعب في يوم من الأيام ، فما إن ظهر أخوه المغامر طيفون حتى استطاع ببرايعته وحيلته وأساليبه وأكاذيبه أن يسلب من زوجي المسكين ملكه وشعبه معا ..

توت : حقا .. إن اليد البارة تستطيع أن تسرق تأييد الشعب أيضا فيما تسرق ..

مسطاط : (صانحا) : إلى حين .. إلى حين ..

توت : نعم .. إلى حين ظهور يد أخرى أبرع ..» (ص ١٣٠)

وإذا كان «الحكيم» قد وضع الشعب قرب نهاية المسرحية في مكان القاضي الذي يحكم بين الطرفين المتنازعين بدلا من الآلهة في الأسطورة ، فلم يكن ذلك تسليما منه بقدرة الشعب على الحكم السليم وتقرير مصيره واختيار حاكمه بنفسه ؛ فلقد أوشك طيفون على النجاح في خداع الشعب مرة أخرى والفوز بتأييده وإدانة إيزيس وابنها صاحب الحق الشرعي ، لولا وصول ملك بيلوس بصورة مفاجئة ، غيرت اتجاه

بوضوح مع «مسطاط» الذي يعبر عن موقف قريب من موقف «الحكيم» نفسه من الصراعات السياسية والحزبية ، من حيث رفضه الارتباط بحزب أو شخص ، مكثفيا بالالتزام بمجموعة من المبادئ العامة . وإن كان هذا التعاطف من جانبه مع مسطاط لم يؤد إلى إدانته لتوت . تمثبا مع تسليمه السابق بالواقع السياسي كما أشرنا .

لقد صدرت المسرحية في سنة ١٩٥٥ . في تلك الفترة التي شهدت فيها الحياة الأدبية في مصر جدلا محتدما حول قضية الالتزام . فأدلى توفيق الحكيم برأيه في هذا الجدل من خلال المسرحية ، وهو كما نرى رأى أدبي ونقدي بالإضافة إلى طابعه السياسي الواضح .

° ° °

ويقوم الشعب بدور مهم في المسرحية . يوضح رأى المؤلف في قضية الديمقراطية . ومدى قدرة الشعب على توجيه مقدراته السياسية . وهذا هو الموضوع السياسي الرابع الذي تعالجه المسرحية ، والذي يجمله الكاتب في قوله : «قوة الشعب مثل قوة الشمس . لا أثر لها إذا تفرقت أشعها وتشتتت . ولكنها تعمل عملها إذا تجمعت وتكتلت ونظمت . وهذا التنظيم والتجميع والتكتيل . نخدمه دائما وسائل السياسة العممية . لذلك كانت الخطوة النهائية لإيزيس في هذه المسرحية هي الوصول بأى ثمن إلى خداع طيفون وإقناعه بالاحتكام إلى الشعب التجميع لتعرض أمامه الحقائق كى يصدر رأيه الحر .» (ص ١٦٧ . ١٦٨)

غير أن ما نقوله المسرحية من خلال أحداثها وحوارها يختلف كثيرا عما أجمله الحكيم في الاستشهاد السابق ، ففي مسهل المسرحية نلتقي بعدد من الفلاحات الفقيرات ، يمثلن جانباً من الشعب ، ونرى شيخ البلد ينهب ما يحمله من طيور وخبرات ، فلا يستطيع مقاومتها ، بل يلجأ إلى قوت ليكتب لهن الشكاوى والتعاويد ، فإذا به يقول : «هؤلاء السذج ... إنهم يصرون على تسميني الساحر ، ويلحون في طلب التعاويد والتائم .. وقد تركتهم في وهمهم .. ولكنهم تمادوا .. كل حامل قلم عندهم ساحر .. هؤلاء الجهلاء» . (ص ١٥)

وفي المنظر الثالث نلتقي بمجموعة أخرى من الفلاحين والفلاحات في ساحة قرية من القرى ، وشيخ البلد يعلنهم باعته طيفون العرش ، ويشهرهم بعهد أمن ورخاء : «.. لقد كنتم في عهد الملك الراحل تشكون مما كان يؤخذ منكم في الأسواق .. اليوم لن يؤخذ منكم إلا نصف ما كنتم تعطون . لتوقنوا أن العهد قد تغير ، وأن طيفون ساهر على راحتكم . مدبر لأموالكم ... قولوا معي : النصر لطيفون ..» (ص ٣٩ . ٤٠) .

وعلى الرغم مما عاناه هؤلاء الفلاحون والفلاحات من شيخ البلد وأعوانه . وقد قدمنا حالا نموذجيا منه . فقد صدقوه وصاحوا خلفه : «النصر لطيفون» . وكذلك صدقوه حين حذرهم من امرأة مجنونة ساحرة ، تزعم أنها تبحث عن زوجها ، وطلب منهم طردها لأنها «تجر في أذيالها الشؤم حيثما حلت» . بل إنهم ليرون في مجرد حديث شيخ البلد إليهم دليلا على تحسن الأحوال ، إذ لم يكن يعنى بالحديث إليهم قبل ذلك .

الشعب وأقنعت به بصدق إيزيس .

والخلاصة أن «الحكيم» في هذه المسرحية يدين الشعب ، وبنهمه بالسذاجة وسهولة الانخداع ، حتى وكأنه يقدم مصداقا دراميا لبيت «شوقي» الشهير في مسرحيته «مصرع كليوباترا» حيث يصف «حاني» الشعب بقوله :

«ياله من ببغاء عقله في أذنيه» (٦٨)

هذا التشكك في حكمة الشعب وقدرته على الحكم السليم ليس جديدا في فكر الحكيم السياسي ؛ فهو يردده كثيرا في مسرحياته السياسية الأخرى التي تعرضت لفكر الديمقراطية . والواقع أن لهذا الموقف التشكك بعض المبررات من تجارب السياسة الواقعية ؛ إذ كثيرا ما زيفت إرادة الشعب باسم الديمقراطية ، وكثرا ما تنكر الحاكم الباغى المستبد في مسوح الحاكم العادل الحريص على مصالح الشعب ، المعبر عن إرادته ، وبخاصة حينما يكون الشعب جاهلا ، لم يصل إلى درجة كافية من الوعي تمكنه من مقاومة استبداد الحاكم وعدم الوقوع في حبال دعاياته وأكاذيبه .

• • •

وتعد «إيزيس» أول مسرحية كبيرة يكتبها توفيق الحكيم بعد سلسلة طويلة من المسرحيات الخفيفة والقصيرة ، منذ أن كتب مسرحية «الملك أوديب» التي نشرت في عام ١٩٤٩ . ونعني بالمسرحية الكبيرة تلك التي تعالج قضايا فكرية عميقة ذات طابع إنساني عام ، وقد نستلهم التاريخ والأساطير ، أو الأعمال الأدبية الخالدة ، وتتطلب من الكاتب في هذه الحالة احتشادا خاصا وجهدا مضاعفا لكي يفضي على المادة القديمة مضمونا جديدا ، ويكسو الأثر الموروث حلة معاصرة ، تبرر تناوله إياه وتترك آثار بصماته عليه .

وبهذا المقياس لاجد في تراث «الحكيم» المسرحي أكثر من ثمانى مسرحيات كبيرة ، أو تسع ، نعتقد أن إيزيس واحدة منها .

غير أن تناول الكاتب لمادة الأسطورة هنا يختلف اختلافا واضحا عن كل محاولاته السابقة في هذا المجال ؛ فقد سبق أن لاحظنا مدى حرصه على تجريد كل وقائع الأسطورة من العناصر الخرافية غير المعقولة ، وقلنا إنه قد جردها من عناصرها الأسطورية ، ومن ثم انطلقت أحداثها ومواقفها من أرض الواقع المادى ولم تغلب عليها قضايا الفكر النظرى الجرد كغالبية مسرحياته الكبيرة السابقة .

وليس معنى هذا أن «إيزيس» لاتعرض قضايا فكرية ذات طابع إنساني عام ، فقد سبق أن عرضنا هذه القضايا ؛ فإن ما نقصده هو أنها تعرض هذه القضايا من خلال وقائع وأحداث وصراع مادى مشوق . ولم يكن هذا أسلوب الكاتب في مسرحياته الكبيرة السابقة ، «كشهرزاد» و «أهل الكهف» و «بيجماليون» وغيرها ، حيث كانت الصدارة للنقاش الفكرى مع خفوت الحركة المادية وبطئها . أما في «إيزيس» فيبدو أن الكاتب حرص على أن يوفر لها عناصر النجاح على خشبة المسرح ، ومن ثم فقد ملأها بالحركة المادية النشطة ، ومال في

حوارها إلى البساطة الشديدة التي تمتشى مع واقعية علاجها ، فافتتحة نتيجة لذلك عنصر الشاعرية الموحية التي كانت تميز هذا النوع . مسرحيات «الحكيم» بل إن بساطة الحوار في «إيزيس» كادت تنهبط بعض المواقف إلى نوع من الابتذال والسوقية ؛ كما في حديث تور ومسطاط مع «إيزيس» في المشهد الأول من المسرح (ص ٢٠ - ٢٦) ، فقد خلا من نغمة التقدير والاحترام الواجب توافرها في مخاطبة ملوكة .

حاول الكاتب أن يعوض افتقار حوار المسرحية إلى الشاعرية بإضفاء عنصر غنائى موسيقى في إنشاد العقارب السبعة على أنغام المزمار (ص ١٣ ، ١٤) وأغاني الملاحين (ص ٦٠ ، ٦٤) ثم بكائيات إيزيس على زوجها المفقود (ص ٦٠) ونواح الفلاحات بعد مصرع أوزيريس (ص ١١٥) . ولاشك أن هذا العنصر الغنائى يمثل عاملا نجاحا للمسرحية عند عرضها على خشبة المسرح .

وعلى الرغم من تماسك بناء المسرحية وتداخل موضوعاته الفكرية في نسج الحركة المادية فإننا نلاحظ نوعا من التخلخل في هذا البناء بعد الفصل الثانى ، ولعل هذا مادفع ناقدنا إلى القول بأن «المسرحية تتوقف عن الحركة بعد الفصل الثانى .. حين تخفى شخصية أوزيريس ويستقل التتابع إلى شخصية حوريس وصراعه مع ست .. فهنا تكمن فجوة درامية بشعة .. قد لا يحس بها قارئ المسرحية .. ولكن المتفرج يهوى فيها على حين فجأة .. ثم يجد نفسه مضطرا إلى تسلق جدران الحوة ليسير مع حوريس في خط جديد .. كان يمكن أن تنتهى المسرحية بمجرد أن يستقر لدى المتفرج أن إيزيس رمز للولاء والإصرار على مساندة قوة الخير .. ستواصل سعيها وستنجح ؛ ففي هذا الإطار المحدود يستطيع الكاتب المسرحى أن يركز طاقة التعبيرات الدرامية ويحسن تصويبها ، بدلا من تبديدها على هذا النحو المستطرد» (٦٩)

والواقع أن المسرحية لا تتوقف عن الحركة بعد الفصل الثانى كما ذهب الناقد . بل تزداد فيها الحركة والمفاجآت ، ولكن في اتجاه آخر جديد - كما لاحظ بحق - غير اتجاه الأحداث والصراع في الفصلين السابقين . فنحن نرى في الفصل الثالث مبارزة بين طيفون وحوريس ، ثم محاكمة شعبية صاخبة حافلة بالسباب المتبادل والانتهاكات الصارخة ، في الوقت الذى يخفت فيه الحوار الفكرى حتى يكاد يتلاشى ، ومن ثم تضعف الدلالات الرمزية للشخصيات حتى نكاد ننساها .

وهكذا نرى أن تحول إيزيس في الفصل الثالث عن مبادئ زوجها أوزيريس السامية إلى اتباع مبادئ طيفون السياسية الوضيعة لم يمثل انقلابا في الجانب الفكرى من المسرحية فحسب ؛ بل أدى في الوقت نفسه إلى تخلخل في بنائها الفنى . إذ حول الصراع فيها إلى صراع مادى خالص بين أشخاص عاديين لا يمثل كل منهم قيا ومبادئ متعارضة كما كان الحال في الفصلين السابقين .

ويزيد من حدة إحساسنا بالفجوة الدرامية بين الفصلين الأول والثانى من ناحية ، والفصل الثالث من ناحية أخرى ، أنها مصحوبة

المؤلف أنه «... نحا إلى مانحا إليه القدماء من بناء التراجيديا على فكرة (الجهاد) الخارجى ، جهاد الخير ضد الشر ، فسيطرت على عمله الفنى روح الملحمة ، ولم ينها على القوانين الأولية التى انتهت إليها اليونان ، وهى قوانين (الصراع) الدرامى الداخلى بين الخير والشر ، ولا سيما فى فكرة (القصاص) التى يجد فيها الإنسان حياته من مأساة سقوطه ، كما نتعلم من الفكر الدينى الراقى ..» (٧٠)

بفجوة زمنية تمتد أكثر من خمس عشرة سنة ، بل إن المسرحية كلها تمتد على مساحة زمنية كبيرة نسبيا ؛ فبين الفصلين الأول والثانى عدة أشهر ، وبين المشهدين الأول والثانى فى الفصل الثانى ثلاث سنوات ، ثم تأتى فجوة الخمس عشرة سنة . وهذا الامتداد الكبير قد أثر بلا ريب فى قوة التركيز الدرامى للمسرحية . ولانفسير لهذا الامتداد سوى حرص الكاتب على الحفاظ على أكبر قدر من وقائع الأسطورة الأصلية بعد منطقتها وتأنيسها . وهذا مادفع ناقدنا كالدكتور لويس عوض إلى أن يأخذ على

• هوامش

- (٣١) المصدر السابق : ص ٣١ .
- (٣٢) James George Frazer : «The Golden Bough, a Study in Magic and Religion; abridged ed., Macmillan and Co., 1932, P. 363.
- (٣٣) بلوتارخوس : إيزيس وأوزيريس ، ص ٣١ - ٣٢ .
- (٣٤) المصدر السابق : ص ٣٢ .
- (٣٥) المصدر السابق : ص ٣٣ .
- (٣٦) المصدر السابق : ص ٣٤ .
- (٣٧) المصدر السابق : ص ٣٥ - ٣٩ .
- (٣٨) أتين دريوتون : «المسرح المصرى القديم» ، ص ٥٦ .
- (٣٩) بلوتارخوس : إيزيس وأوزيريس ، ص ٦٣ .
- (٤٠) د . لويس عوض : «دراسات فى أدبنا المعاصر» ، ص ٢٤ .
- (٤١) بلوتارخوس : إيزيس وأوزيريس ، ص ٨ .
- (٤٢) المصدر السابق : ص ٣٣ .
- (٤٣) «المسرح المصرى القديم» ، ص ١١٧ .
- (٤٤) المصدر السابق : ص ٦٢ .
- (٤٥) المصدر السابق : ص ٥٨ .
- (٤٦) سليم حسن : «الأدب المصرى القديم» ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٥ ، ج ١ ، ص ١١٢ ، د . عبد المنعم أبوبكر : «أساطير مصرية» ، دار المعارف بمصر ، سلسلة «اقرأ» ، ١٣٤ ، ١٩٥٤ .
- (٤٧) «أساطير مصرية» ، ص ٢٠ .
- (٤٨) «الأدب المصرى القديم» ، ج ٢ ، ص ٨٨ .
- (٤٩) المصدر السابق : ج ٢ ، ص ٩٠ .
- (٥٠) المصدر السابق : ج ١ ، ص ١٤٩ .
- (٥١) المصدر السابق : ج ١ ، ص ١٥٠ .
- (٥٢) بلوتارخوس : إيزيس وأوزيريس ، ص ٣١ .
- (٥٣) المصدر السابق : ص ٣٨ .
- (٥٤) «الأدب المصرى القديم» ، ج ٢ ، ص ١٨ .
- (٥٥) المصدر السابق : ج ٢ ، ص ٩٠ .
- (٥٦) «أساطير مصرية» ، ص ٣٠ .
- (٥٧) «الأدب المصرى القديم» ، ج ١ ، ص ١٣٦ .
- (٥٨) «المسرح المصرى القديم» ، ص ٥٨ .
- (٥٩) المصدر السابق : ص ١١٦ .
- (٦٠) المصدر السابق : ص ٥٨ .
- (٦١) المصدر السابق : ص ١١٦ .
- (٦٢) المصدر السابق : ص ١٣١ .
- (٦٣) المصدر السابق : ص ١٥٦ .
- (٦٤) المصدر السابق : ص ١١٦ ، ١١٧ .
- (٦٥) وتتفق فى هذا مع ما ذهب إليه د . مندور من أن الصراع الذى تقوم عليه المسرحية ليس فى جوهره صراعا بين العلم والسياسة ، بل هو صراع بين الواقع والمثالى فى مجال السياسة والحكم («مسرح توفيق الحكيم» ص ٩٤) .
- (٦٦) من مقال ليحيى عبد الله - مجلة «المسرح» ، العدد ١٤ ، فبراير ١٩٦٥ ص ٥٢ .
- (٦٧) «سلطان الظلام» ، ص ٧٥ .
- (٦٨) أحمد شوقى : «مصرع كليوباترا» ، مطبعة مصر ، ١٩٣١ ، ص ٣ .
- (٦٩) صلاح عز الدين فى مقال بجريدة «المساء» ، ١ / ٧ / ١٩٥٧ .
- (٧٠) «دراسات فى أدبنا الحديث» ، ص ٨٧ .

- (١) «سجن العمر» ، ص ٢٢٨ .
- (٢) «عودة الروح» ، ج ١ ، ص ١٤٣ ، ١٤٤ .
- (٣) «عشرة أدباء يتحدثون» ، ص ٣٤ .
- (٤) «عودة الروح» ، ج ٢ ، ص ٥٤ - ٦٤ .
- (٥) «عودة الروح» ، ج ٢ ، ص ٢٤٠ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣ .
- (٦) «إيزيس» ، ص ١٦٥ .
- (٧) «شهرزاد» ، ص ١٣٤ ، ١٣٥ .
- (٨) مجلة «الرسالة» ، العدد ١٠ ، ١ / ٦ / ١٩٣٣ ، ص ٥ - ٨ ، «تحت شمس الفكر» ، ص ٥٧ - ٧٢ .
- (٩) «تحت شمس الفكر» ، ص ١٠٨ ، والمقال على شكل إجابات عن أسئلة أدبى صحفى يقول «الحكيم» إنه جاءه سنة ١٩٣٣ عقب نشر «أهل الكهف» بمادته فى شأنها ويسأله عما عمله على اختيار موضوعها .
- (١٠) «زهرة العمر» ، ص ١٧٨ .
- (١١) مجلة «الرسالة» ، فى العدد ٢١ فى ١٥ / ١١ / ١٩٣٣ ، ص ٦ ، «تحت شمس الفكر» ، ص ٢١٢ - ٢١٤ .
- (١٢) «الرباط المقدس» ، ص ٩١ ، وقد صدرت سنة ١٩٤٤ ، أى قبل نشر المسرحية بإحدى عشرة سنة .
- (١٣) بلوتارخوس : إيزيس وأوزيريس ، ترجمها عن اليونانية د . حسن صبحى بكري ، راجعها د . محمد صقر خفاجة ، الألف كتاب (٢٣٥) ، دار القلم ص ٩ .
- (١٤) «المسرح المصرى» ، دار إيزيس للطبع والنشر ، ١٩٥٥ ، ص ١٠ ، ١١ .
- (١٥) نبيل الألفى : «من عالم المسرح - تجارب ودراسات» ، «الدار المصرية للطباعة والنشر» ، ١٩٦٠ ، ص ٢٧ .
- (١٦) د . لويس عوض : «دراسات فى أدبنا الحديث» ، دار المعرفة ، ١٩٦١ ، ص ٨٦ ، وهو نفس المقال المنشور فى جريدة «المساء» ، ٣٠ / ١ / ١٩٥٧ .
- (١٧) د . محمد مندور : «مسرح توفيق الحكيم» ، ط ٢ ، دار نهضة مصر ، ١٩٦٦ ص ١٤٤ ، وهو المقال المنشور فى جريدة «الشعب» ، ٣ / ٢ / ١٩٥٧ .
- (١٨) المصدر السابق : ص ٩٧ .
- (١٩) جريدة «الجمهورية» ، ١٨ / ١ / ١٩٥٧ .
- (٢٠) حاولت أن أعرف من المؤلف المصادر التى اعتمد عليها ، فاعتذر بأنه نسبيا ، ثم أضاف أنه ألف للمسرحية خلال فترة عمله مديرا لدار الكتب المصرية ، فأتاح له ذلك فرصة الاطلاع على مجموعة كبيرة من المراجع بمختلف اللغات حول الأسطورة وتفسيراتها .
- (٢١) «إيزيس» ، ص ١٦٥ .
- (٢٢) جريدة «الشعب» ، ١٩ / ١ / ١٩٥٧ ، والمقالة بتوقيع «كاتب كبير» ، وقد أشار أحمد حمروش فى كتابه «المسرح من الكواليس» (دار روز اليوسف ١٩٦٦ ص ٢٢٠) إلى أن كاتبها هو الدكتور حسين فوزى الذى نخرج من نشر اسمه لأنه كان وقتها وكيلًا دائما لوزارة الإرشاد ، وكان المسرح حينئذى قدم المسرحية تابعا لها ، ويخضع لإشرافه المباشر .
- (٢٣) بلوتارخوس : إيزيس وأوزيريس ، ص ٢٤ .
- (٢٤) المصدر السابق : ص ٢٨ .
- (٢٥) المصدر السابق : ص ١٨٨ .
- (٢٦) سليم حسن : «الأدب المصرى القديم» ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٤٥ ، ج ٢ ، ص ٨١ .
- (٢٧) وهو الدكتور حسن صبحى بكري مترجم أسطورة «إيزيس وأوزيريس» لبلوتارخوس فى تقديمه لها ص ١٢ .
- (٢٨) المصدر السابق : ص ١٣ ، ١٤ .
- (٢٩) المصدر السابق : ص ٢٩ .
- (٣٠) بلوتارخوس : إيزيس وأوزيريس ، مقدمة المترجم ، ص ٨ .

قطاع المسرح

يقدم

المجلس
الأعلى
للثقافة

مسرحيات جديدة لموسم الصيف عام ١٩٨٢

الكتاب

المسرح الكوميدي
على مسرح بيرم التونسي

نجوم الظهر

تأليف: سيد الشوربجي
إخراج: هلال عبدالقادر

المسرح القومي

على مسرح بيرم التونسي

الأيام الصعبة

تأليف: سعد مكاوي
إخراج: فتح الحكيم

مسرح الطبيعة

يقدم

الحصان

تأليف: كرم البخار
إخراج: أحمد زكي

مسرح الأنفوشي

يقدم

سفوف في أعماق البحار

تأليف: سلطان شهاب
إخراج: فكري أمين

المسرح العالم الصغير
يقدم

حدث في عصر الرئيس

تأليف: الشاعر عبدالوهاب محمد
إخراج: علي نصر

فرقة المسرح المتجول

بأسيوط القاهرة والمحافظات ومسايف الجمهورية

أزمة شرف

تأليف: ليلى عبدالباري
إخراج: محمد الباجي
د. محمد الباجي
عبدالغفار عودة

عرض جديد

فرقة مسرح الشباب

إخراج: رشاد عثمان

العرض المسرحي

بين التأليف والاداء

بين

هناك شبه إجماع على أن «المسرح» فن «الكلمة». ولقد يقال نفس الشيء عن الشعر، والقصة، والرواية، وفنون الأدب كافة، بل إن التعريف قد ينطبق أيضا على الفنون التشكيلية والتعبيرية؛ ذلك أن المقصود بالكلمة هنا ليس مجرد «اللفظ» أو التعبير الخارجى، إشارة كانت أو قناعا أو حركة أو شكلا أو كتلة، وإنما المقصود هو المضمون الذى يُرسله هذا اللفظ أو ذلك التعبير إلى المستمع - أو إلى المشاهد - تصرّحا أو تلميحاً. غير أن «المسرح» يختلف عن جميع الفنون الأدبية والتشكيلية والتعبيرية من حيث هو «مجمع الفنون»؛ أى إنه لا يقوم على الكلمات فقط، فلا بد له على الأقل من «الممثل» الذى يحمل الكلمة إلى المشاهدين أو «الجمهور»، ولا بد له من إطار معمارى أو مكافئ، حتى ولو كان هذا الإطار مجرد فراغ محدود وقع عليه الاختيار عمداً أو عرضاً داخل الفراغ الكونى القسيع؛ ولا بد له من إطار تشكيلى يحجب ويحسد بيئة «الكلمة» أو بيئة «الحدث»، أو يشير إليها على الأقل؛ ثم لا بد له فى النهاية من فنان مفكر، تكون له القدرة على نظم هذه العناصر فى قصيدة واحدة من الشعر: ذلك هو «المخرج».

سعد أردش

كان حجم هذا الدور - فى طريقة تجسيد كلمة المؤلف - على أننا إذا افترضنا فى المخرج القدرة الكاملة على تطويع هذه المجموعة من المبدعين، ودفعها داخل الحدود الضيقة لمنهج فى الإبداع وفى التفكير، فإننا يمكن أن نطمئن إلى أن الأمر لا يتجاوز تلك الازدواجية فى التناول بين الكاتب والمخرج.

النص والعرض

ويمكن أن نخلص من هذا إلى أن النص المسرحى المكتوب على الورق هو خليقة فنية تختلف كل الاختلاف عن العرض المسرحى. فالنص أشكال جامدة على الورق، يستمتع به قارئ واحد فى اللحظة الواحدة؛ والعرض حياة متفجرة تزخر بالدم والحركة والفكر والانفعال؛ نقيم حواراً حياً بين مجموعة من الفنانين فى الفراغ المسرحى ومجموعة من المشاهدين فى مكان المتفرجين. والنص بالنسبة للقارئ الواحد أشبه ما يكون برسالة من ذهن أحادى إلى ذهن أحادى، فى حين أن العرض موقف اجتماعى حى نابض، يحسده جانب من المجتمع - يمثلته الفنانون المسرحيون - أمام جانب آخر من المجتمع - يمثلته الجمهور - بكل ما يترتب على ذلك من إثارة أو استفزاز. ولقد يبدو الأمر كالفارق بين التخطيط على الورق لمعركة حربية وبين المعركة ذاتها إذ تستعر نارها بين جيوشين. وشتان بين حذق التخطيط وبطولات المعركة الحية.

ولقد كان هذا الفنان (المخرج) فى الأصل هو نفس «الممثل» - إذا صح أن الممثل هو المبدع الأول للمسرح - أو كان هو نفس «المؤلف» - إذا صح أن «المؤلف» (أو الشاعر) هو المبدع الأول للمسرح. وفى الحالتين لم يكن هناك مجال للتفرقة أو للمقارنة - أو للتناقض - بين كلمة المؤلف (ممثلاً كان أو شاعراً) وبين الكلمة التى تصل فى النهاية إلى الجماهير؛ لأن المنبع فى الإلهام وفى التجسيد واحد. ولكن الحال قد تبدلت منذ فرض «المخرج» نفسه على المهنة المسرحية، فأصبح الشاعر شاعرين: شاعراً مؤلفاً يكتب نصه المسرحى على الورق، وشاعراً مخرجاً يتولى تجسيد هذا النص وتقديمه للجمهور. ومن هنا يبدأ التشكيك فى أن الكلمة التى بسطها الشاعر الأول على الورق هى ذات الكلمة نفسها التى قدمها الشاعر الثانى فى الفراغ المسرحى. ومن هنا تبدأ التناقضات، ويبدأ «الناقد» بحالاً خصباً لنوعية ثلاثة من الإبداع فيما يمارسه من نقد للنص والعرض معاً.

على أننا إذا أمعنا النظر فى الصورة المسرحية (العرض المسرحى) لوجدنا أن الأمر ليس مقصوراً على الازدواجية الناشئة من تفسير المخرج لكلمة المؤلف؛ ذلك أن مجموعة الممثلين والتشكيليين والتعبيريين هى فى الواقع مجموعة من الإرادات الإنسانية المختلفة، وأن لكل فرد فى هذه المجموعة إمكانياته الإبداعية الخاصة، وفكره الخاص، وطموحاته الخاصة؛ الأمر الذى قد يحملنا على الاعتقاد بأن لكل منهم دوراً - أياً ما

إلا في حدود طبيعته ومستواه الأصليين ؛ فنحن نستطيع مثلا أن نحكم على عرض من مئآت العروض التي قدمت لمسرحية « هاملت » لشيكسبير بأنه جيد ، وعلى عرض آخر بأنه سيئ ، دون أن يؤثر تقويمنا هذا على التقويم الراسخ لنص شيكسبير .

نخلص من هذا إلى أن تناول المخرج لنص مؤلف آخر قد يؤدي إلى احتمالات متعددة ، فهو قد يقدم عرضا جيدا لنص جيد أو ردي ، وهو قد يقدم عرضا سيئا لنص جيد أو ردي ، وهو أيضا قد يتجاوز حدود إبداع المؤلف ، عن قصد أو عن غير قصد ، فيقدم عرضا بعيدا كل البعد أو بعض البعد عن نص المؤلف . ولكن يجب ألا نفهم من هذا أن المخرج مطلق الحرية في مواجهة نص المؤلف ؛ فإن لمهنة الإخراج معاييرها وقوانينها التي استقرت على مدى قرن ونصف من الزمان .

المعايير التي تحدد حرية المخرج

أحب بادئ ذي بدء أن أستبعد من إطار البحث نوعية المخرج غير المبدع ، أو ما نستطيع أن نسميه « المخرج المنفذ » ، وهو ذلك المخرج الذي يقتصر عمله على تنفيذ تعليمات المؤلف بالنص ، دون أن يعمل قدراته الإبداعية بقصد التوصل إلى عرض يتميز بالجدة والابتكار . والحق أن استبعاد المخرج المنفذ من دائرة هذا البحث أمر بديهي إذا وضعنا في اعتبارنا أن عمله لن يكون في النهاية مجالا لإثارة أية مفارقات بين النص والعرض⁽¹⁾ . وعلى هذا فإننا سنهتم في بحثنا بالمخرج « المفسر » ؛ لأن التفسير هو المنطلق الأساسي للإبداع في عمل المخرج ، وهو في نهاية الأمر الطريق الذي يكشف عن كثير من عناصر المفارقة عند تقديم العرض المسرحي ومقارنته بالنص المسرحي . وعلينا كذلك أن نستبعد من دائرة البحث « المخرج المؤلف » ، و« المخرج المعد » ، والفرق بين الاثنين أن الأول يكتب نصه ثم يبدأ في تنفيذ خطة إخراجه بنفسه . وغالبا ما تكون خطة الإخراج موضحة بالتفصيل في النص المكتوب . وفي تاريخ المسرح أمثلة كثيرة للمخرج المؤلف ، بدءا من إسكيلوس ، وانتهاء ببيرناندلو وأرثر ميللر . أما المخرج المعد فهو مخرج مؤلف أيضا ، غير أن نصه يستمد حياته من نص لمؤلف آخر . إنه بعيد صياغة نص قديم أو حديث من وجهة نظر إبداعية جديدة ، وإن كان النص الجديد يقوم على نفس المعطيات التي قام عليها النص الأول ، من أسطورة أو قصة . وشخصيات فنية ، ولكن النص الجديد سيقدم بالتأكيد صياغة درامية مختلفة ، أو اتجاهها فكريا مختلفا ، أو - على الأقل - لغة مختلفة عن لغة النص الأول . ومن المخرجين البارزين في هذا المجال « برنولد بريخت » الذي يغص مسرحه بتناولات جديدة لنصوص سوفوكليس وشيكسبير وبرنارد شو . ونصوص أخرى من المسرح الآسيوي ؛ تناولات تعد نماذج لنظرية جديدة هي نظرية « المسرح الملحمي » تناقض نظرية أرسطو في « المسرح الدرامي » . إن بريخت في الحقيقة مخرج « مفسر » ، ولكنه يبدأ تفسيره من صياغة جديدة للنص الأدبي ، ومسرحه غير قابل - لهذا السبب على وجه التحديد - لتفسير جديد . وبريخت وغيره من المخرجين ، عندما يعيدون تأليف النص الأدبي إنما يعالجون بأمانة معيارا من أهم المعايير التي تحكم مهنة المخرج ؛ وهذا المعيار أمانة المخرج قبل نص المؤلف الأصل .

النص تركيبة لغوية تكشف عن الإبداع الدرامي للكاتب ؛ ولكن هذا الإبداع يبقى في إطار نظري ومفترض ما بقي داخل صفحات الكتاب . وحتى ولو التفت ذلك الكتاب قارئه فإن العلاقة الذهنية بينه وبين إبداع الكاتب لن ترقى إلى مستوى التجسيد الفعلي ، ولا إلى مستوى الحوار الاجتماعي الحي الحار . ولقد يخرج القارئ من تجربته الذاتية مع النص المقرور بما يحظى به من قراءة قصة أو رواية على الأكثر ، ولكنه لن يعيش التجربة الانفعالية الحية للشخصيات المسرحية ، ولن يحول الأحداث الدرامية إلى حقيقة واقعة . إن القارئ - في أحسن صوره - « مُتلق » ذهني ، حتى ولو كان من حدة الخيال بحيث يتصور الفراغ المسرحي بموج بالأحداث والشخصيات ، في ذهنه أو في الفراغ بين عينيه والصفحات المقرورة . أما المتفرج في العرض المسرحي فذات اجتماعية حية ، تتفاعل مع الذوات الاجتماعية التي تجاوره في صالة العرض ، ومع الذوات الاجتماعية التي تواجهه على خشبة المسرح ، بعد أن تلبسها الممثلون فحولوها من مجرد شخصيات فنية - أو مسرحية أدبية - إلى كائنات بشرية تنمو بالحركة والانفعال والوجدان والفكر ؛ فعلا ورد فعل . إن المتفرج « مشارك » حتى لا يقتصر دوره على التلق أو الانفعال الذهنيين ، وإنما يتجاوز ذلك إلى الانجذاب الفكري لهذا الرأي أو ذلك ؛ ولقد يتحول الانجذاب إلى انتماء فكري ثم إلى حركة وتنفيذ .

تعدد العروض ، والنص واحد

لقد أدى تواجده المخرج على ساحة المهنة المسرحية ، وبوجه خاص في القرن العشرين ، إلى إتاحة إمكانات واسعة لتقديم التراث الأدبي المسرحي ، قديمه وحديثه ، في عروض متعددة ، ومن وجهات نظر متباينة ، بل إن النص الواحد قد تتعاصر عروضه في اللحظة الواحدة في بلد واحد أو في بلاد متباعدة . وعلى سبيل المثال فإننا سنجد كبار الشعراء المسرحيين من أمثال سوفوكل وشيكسبير وشو وبرنارد اللو وبريخت على الخارطة المسرحية في أكثر من بلد في الموسم الواحد ، بحيث يستطيع المتفرج أن يستقل السيارة - أو الطائرة - لمشاهدة عرضا آخر للمخرج آخر أو أكثر لنص مسرحي واحد في الموسم الواحد .

ولاشك أن تعدد العروض للنص المسرحي الواحد ، في اللحظة الواحدة أو في لحظات متباعدة ، وفي المكان الواحد أو في أماكن متباعدة ، يقدم لنا فرصة أكثر ثراء لبحث الموضوع المطروح ، ذلك أننا سنتبين بوضوح الأبعاد الحقيقية لنوعية جديدة من الإبداع ، تختلف اختلافا جذريا عن إبداع الكاتب ، ليس فقط في عمل المخرج ، ولكن أيضا في عمل الممثل والموسيقى والتشكيل كما قدمنا . هذا الإبداع الجديد المتمثل بصفة أساسية في خطة المخرج ، لا بد أن يقدم العرض المسرحي بشكل يختلف كثيرا أو قليلا عن الحدود التي تصورها الكاتب وهو بسيط نصه الأدبي على الورق . فإذا سلمنا بهذه النتيجة ، ولنا غملك إلا أن نسلم بها نظريا وتطبيقيا ، فإننا يجب أن نسلم أيضا بأن تناولات المخرجين للنص الواحد لن تكون متطابقة ، بل ستكون - دون شك - طبقات مختلفة لنفس النص . قد يكون بعضها ممتازا ، وقد يكون بعضها الآخر سيئا . على أن الامتياز والسوء هنا لن ينالا من المصنف الأدبي الأصلي

قاعدة الأمانة

ونعود مرة أخرى إلى الحديث عن أمانة المخرج في مواجهة النص ومؤلف النص ، فنقول إن هذه القاعدة قد بدأت تتحدد معالمها مع بداية استقرار شخصية المخرج المعاصر في العقود الأولى من القرن العشرين . ولقد اجتهد الكثيرون من رواد الإخراج في تفسير هذه القاعدة وتقرير ضوابطها الموضوعية . ولعل « جاك كوبرو » أبا الحركة المسرحية المعاصرة في فرنسا أن يكون من أهم من تعرضوا لتشريع هذا المبدأ ، حيث يقول إنه يجب على المخرج « أن يكتشف الوحدة الأساسية للدراما . وأن يحسد إيقاعها في عمله ... ويجب عليه أن يكون أميناً ، ومتواضعاً ، وناجحاً ، وحساساً . والمخرج لا يتكرر أفكاراً ، ولكنه يكتشفها . إن دوره أن يترجم الكاتب ، أن يقرأ النص ، وأن يحس إيقاعه ، وأن يملكه . تماماً كما أن الموسيقى يقرأ النوت الموسيقية ويغنيها بمجرد النظرة الأولى . »^(٢) ويحسن بنا أن نتوقف قليلاً عند حدود قاعدة « الأمانة » كما يطرحها كوبرو ، فهو يضع في كلماته عدة معايير لتحقيق القاعدة :

(أ) إن المخرج لا يتكرر أفكاراً ، ولكنه يكتشفها .

فالمخرج في الحقيقة مبدع ثان بعد المؤلف . ويقوم إبداعه أساساً على المعطيات التي يقدمها له نص المؤلف . وعلى ذلك فإن الفضل الأول لا ابتكاراته يرجع إلى ما يوحى به النص من مشهيات الابتكار . وكوبرو يسمي ابتكارات المخرج اكتشافات . لا ينبغي عنه صفة الابتكار والإبداع . ولكن ليؤكد الأصل للمؤلف . وهنا يتميز مخرج عن مخرج آخر في اكتشاف العنصر الموحى بالإبداع . وفي العثور على منطلق هذا الإبداع . ويشير كوبرو هنا إلى الموسيقى « عازفاً أو مغنياً » كمثال جيد للإبداع . على أساس من نص أصيل هو النوتة الموسيقية . وكما استمعنا لأكثر من عازف أو مغن يغنون أو يعزفون نفس اللحن . وكما صفقنا للواحد ورفضنا الآخر ! وعلى ذلك فإن استيحاء الفنان خطوط إبداعه من فنان آخر ليس حائلاً دون الإبداع . وإن كان ملزماً لقاعدة « الأمانة » قبل الموضوع أو النص الموحى .

عندما استأذنت توفيق الحكيم في إخراج « ياطالع الشجرة » لمسرح الجيب في ١٩٦٤ . وكان قد أدرجها في إطار مسرح اللامعقول . مستنداً لما يكتنف الأغنية الشعبية التي استبنت منها المسرحية من « لامعقولات » . أدركت للوهلة الأولى أن مسرحية الحكيم لا يمكن أن تدرج في إطار مسرح العبث الذي أبدعه يوجين يونسكو وصمويل بيكيت وغيرهما . وإن عبثية « ياطالع الشجرة » مقصورة على بعض ملامح الأسطورة الشعبية التي ضمنها فكر الشخصية الرئيسية . وتحققت من أن الحكيم لم يستطع أن يتخلص من أسلوبه في صياغة مسرحه . لذلك فلقد تخاضعت المنهج العبثي الذي سلكته في إخراج « نهاية اللعبة » لصمويل بيكيت في ١٩٦٢ ، ولجأت إلى المدخل الواقعي الذي تشوبه بين الحين والآخر ملامح التجريد أو الرمز . وفي حوار مع توفيق الحكيم - بعد أن شاهد العرض منقولاً على شاشة التلفزيون - قال لي ما معناه : لقد أثبت بإخراجك للمسرحية أنني ما أزال توفيق الحكيم ، وأن المسرحية لا تنتمي لأسرة اللامعقول . هل كان من الممكن أن أفرض على

وأحب هنا أن أوضح حدود عملية التفسير التي يقوم بها المخرج والفنانون العاملون بالعرض . بما لا يتعارض مع قاعدة الأمانة قبل النص الأدبي . إن قدرة أي نص مسرحي على الخلود ، تتجلى في قدرته على التعبير عن الإنسان الاجتماعي في كل زمان ومكان . وهذا هو السبب الحقيقي في ثبات أسماء عمالقة الأدب المسرحي من كل الأجناس . ومن كل اللغات ، على واجهات المسارح في أنحاء العالم . وهذا هو السبب أيضاً في أن المسارح تلجأ إلى تراثهم كلما أصاب الأدب المسرحي التحلل قصور عن ملاحظة اهتمامات المجتمع . ومعنى هذا أن المخرج ملزم بالكشف عن عناصر المعاصرة في النص القديم ، أو عن عناصر القربى في النص الأجنبي الآتي من بعيد . وهي العناصر التي تبنى وشائج العلاقة بين نص بعيد في الزمان أو في المكان وبين الجماهير . وبدون هذه العلاقة يبقى النص والعرض غريبين على المشاهدين . وعملية الكشف هذه هي جوهر التفسير عند المخرج ، وهو يجد وسائله في « لغة المسرح » . بعد أن يكون قد أعد لنفسه منظوق هذا التفسير ، واضحا غير غامض . نابعا من طبيعة النص دون افتئات ولا تزئيد . وبعد أن يطرح هذا المنظوق على مجموعات الفنانين والمبدعين المشاركين في العرض . ويوضح لهم الطرق ووسائل التعبير التي يمكن لكل منهم أن يرتادها ليحقق مستوى البلاغة الممكن في التوصيل . ولقد يجد المخرج نفسه مضطراً لإدخال بعض التبديلات على النص لتحقيق المعاصرة . وللتوصل إلى إيقاع ونبض يتواءمان مع اللحظة الاجتماعية للعرض .

عندما أخرجت مسرحية « أنتيجونا » لسوفوكل للمسرح العالمي في ١٩٦٥ كان منظوق التفسير الذي وجدت أساسه جلية في النص يقوم على تجسيد مفهوم « الديمقراطية » ، وما تضعه من التزامات على عاتق الحاكم والمحكوم على السواء . ولقد كنت واعياً أشد الوعي بالمفهوم الذي أجمع عليه النقد لهذا النص . وهو يقوم على التناقض بين الإحساس بالعشيرة والإحساس بالوطن الكبير ... تناقض أطاح بكل أبطال التراجيديات في نهاية دموية . ولكني رأيت في التفسير الذي اخترته الشكل المتطور لهذا المفهوم . واكتشفت في متن النص كثيراً من المشاهد وعبارات الحوار التي تعزز هذا التفسير وتشكل محورا ومرتكزا له . لقد رأيت من المناسب أن أعزز هذا التفسير بإجراء تعديل جوهري في تشكيل « الجوقة » . بزيادة عددها أولاً . بحيث تصبح رمزاً للشعب لا للشيوخ والحكماء . وبإضافة بعض العناصر النسائية . بحيث تشير إلى المجتمع بركنائه : الرجل والمرأة . ولقد عاونني هذا التعديل . كما عاونني الإيقاع النشط والملون الذي اخترته لأداء الجوقة إلى توسيع دائرة الحوار الفكري بحيث أصبح بشكل أساسي يقوم بين الجوقة والأبطال . بعد أن كان يجري بصفة أساسية بين الأبطال . وتقف الجوقة موقف المتفرج والمعلق . لقد انتقل التناقض كنتيجة لذلك ليحتل مكانه المعاصر بين عناصر القصر وعناصر الدعوة إلى التحرر ، وتحول إلى صراع فكري بالمعنى المعاصر .

ولقد هاجمني أحد النقاد بقسوة بسبب هذا التعديل الذي ما أزال أعتقد أنه مجرد تطوير مشروع تسمح به العلاقة بين المخرج والنص .

من حب لثقاله . ولعل هذا الحب هو ما يعبر عنه كويو بكلمة «الملك» . والحب الذي يصل درجة الملك لا بد أن يؤاخي بين المؤلف والمخرج في خدمة النص .

ومع ذلك ، ومهما يحقق المخرج مع المؤلف من درجات المؤاخاة ، فإنها سيظلان دائما مبدعين من نوعيتين مختلفتين ، لكل منهما وسائله . ومن هنا تتأني المفارقات والتناقضات . وسنحاول هنا أن نحصر عناصر الاتفاق الإلزامية ، وأن نستعرض بعض العناصر التي تثير التناقض بين المؤلفين : مؤلف النص ومؤلف العرض^(٤) .

عناصر الاتفاق الإلزامية بين المؤلف والمخرج (١) المضمون الفكري

من غير المتصور أن يعث المخرج بفكر المؤلف ؛ ومن الصعب أن يختار مخرج نصا لمؤلف دون إيمان بمحتواه الفكري ، أو - على الأقل - دون التسليم بهذا المحتوى . وهذا الالتزام يطرح قضية : إذا سلمنا بأن الكاتب مفكر بالضرورة ، لأنه يختار كلمته عن التزام بمضمونها الفكري ، فهل يجب على المخرج أيضا أن يكون مفكرا ، وأن يلتزم باتجاه معين من الاتجاهات الفكرية ؟

ونحن إذ نطرح هذه القضية للمناقشة ، إنما نعيد في الواقع موضوعا سبق أن طرحناه على سبيل التقرير ، ولكن ها هو ذا يعرض للمناقشة مرة أخرى ؛ ذلك هو موضوع المخرج المنفذ والمخرج المفسر . والواقع أنه إذا جاز أن يكون المخرج مجرد منفذ - وقد استبعدناه من إطار بحثنا - فإنه يمكن أن يعنى نفسه من قضية الفكر ، وأن ينفذ نصوبا تنتمي إلى منابع متناقضة من الفكر الاجتماعي أو الديني أو الاقتصادي .. الخ . وهو أمر يتنافى بشكل مطلق مع وظيفة الفنان ، ويذكرنا بالمثل الشعبي الذي أورثنا إياه الاستعمار : «اللي يتجوز أمي أقول له ياعمى» . وعلى ذلك فإن المخرج الفنان المبدع يجب أن يكون مفسرا ، ولما كان التفسير عملية فكرية بالضرورة ، فإنه لا بد أن يكون مفكرا . وكما أن الكتاب - منذ المسرح الإغريقي - يعتقدون نظريات متناقضة ، تنتمي إلى الفكر الإنساني ، فلا بد أن يكون المخرجون أيضا منتيمين بشكل أو آخر إلى هذه التيارات الفكرية ؛ ولا بد أنهم عندما يختارون نصوبا لإخراجها يضعون في اعتبارهم اختيار المضمون الفكري لهذه النصوص أيضا ، ويلتزمون به ، فإذا لم يلتزموا بهذا المضمون فإن الأكرم لهم أن يتركوا النص ويبحثوا عن غيره ، أو - على الأقل - أن يؤلفوا لأنفسهم . أما إذا أصروا على تجسيد النص - برغم تناقضهم الفكري مع محتواه - فإنهم صاثرون إلى أحد مصيرين : إما أن يفرغوا النص من محتواه . وإما أن يتناولوه بالتحريف ؛ وكلا الأمرين جريمة خيانة للأمانة ؛ وليس أفسى على نفس المؤلف من تحريف فكره .

المسرحية إطارا آخر ؟ ! لم يكن هذا ممكنا ، لسبب بديهي ، هو أنني اتخذت مادتي من النص ، والنص براء من العبثية . وستحدث في موضع آخر من هذا البحث عن وحدة المنهج والأسلوب بين النص والعرض .

(ب) إن دور المخرج أن يترجم الكاتب .

وبحسن بنا هنا أن نقارن بين «الترجمة» و «التنفيذ» الذي ذكرناه قبلا . إن التنفيذ يعنى أن يتبع المخرج كلمات المؤلف ويطبقها تطبيقا جافا ، دون أن يعمل خياله وحسه الثقافي والاجتماعي والفني . إنه نوع من أنواع النقل الأعمى . ولست أعتقد أن مخرجا موهوبا ومتقنا ودارسا يمكن أن يسمح لنفسه بأن يلتزم حدود التنفيذ . أما الترجمة التي يعنىها كويو فشيء آخر يمكن أن ندرك أبعاده إذا أمعنا النظر في معنى الترجمة من لغة إلى أخرى ، وبخاصة في الميدان الأدبي . إن مترجم المصنف الأدبي يستحيل عليه أن يلتزم النص اللفظي دون الرجوع إلى طبيعة اللغة الأصلية والاستعمالات المختلفة للألفاظ حسب أوضاعها في التراكيب اللغوية المختلفة . إن مترجم النص الأدبي مطالب بتقديم معادل لغوي للصورة الإنسانية التي رسمها المؤلف الأصلي ؛ وكذلك المخرج ؛ فهو مطالب بتقديم معادل مسرحي للصورة الأدبية التي بسطها المؤلف الأصلي على الورق . غير أن المعادل المسرحي الذي يقدمه المخرج يختلف اختلافا شاسعا عن المعادل اللغوي الذي يقدمه المترجم ؛ فالمترجم وسيلته اللغة فحسب ، أما المخرج فتتعدد لديه وسائل التجسيد .

(ج) على المخرج أن يقرأ النص ، وأن يحس إيماءاته ، وأن يملكه

وقراءة المخرج للنص المسرحي تختلف اختلافا جوهريا عن قراءة القارئ العادي ، مهما يكن هذا القارئ مثقفا أو مهتما بالمسرح أو هاويا . فقراءة المخرج قراءة دراسة وتشريح واستجلاء لعناصر الشعر المسرحي . وهذه العناصر كثيرة ، نذكر منها على سبيل المثال : الشعر النابع من الصياغة اللغوية للحوار ، شعرا كان أو نثرا ، والشعر النابع من الأحداث ، وهو ما يمكن أن نطلق عليه البنية الدرامية . يقول كويو في تصوره لعمل المخرج في مرحلة القراءات الأولى : «... وبعد قراءة مبدئية ، تبدأ الصفحات الميتة تنبض بالحياة بين يديه . فهي لن تكون بعد رموزا مخطوطة على الورق . إن المخرج يمنح معاني هذه الكلمات كما هائلا من الإحساس الحيوي ، فتتحول إلى أصوات تنطلق أو تكف عن الكلام بناء على أمره ، وإلى إشارات معبرة ، وإلى وجوه مضيفة . وتأخذ الأماكن . والأزمان . والألوان . والأضواء ، في الانضاح أمامه . لتتحول إلى عناصر محددة من العواطف والانفعالات ومن الأحداث ...»^(٥)

ومن المعايير المهمة التي يفرضها كويو على المخرج : أن يحس إيماءات النص ، وأن يملكه ، وهذان المعياران يفرضان بالضرورة في المخرج قدرا غير محدود من الاقتناع بالنص مضمونا وشكلا ؛ بل إن هذا الاقتناع يجب أن يصل إلى مدارج «الحب» ، بكل المقاييس التي يمكن أن تقن الحب . وما من فنان في الواقع لا يجب خليفته الفنية ابتداء وانتهاء . ويكفي أن نشير هنا إلى أسطورة «بجماليون» وما نبض به قلبه

على أن الالتزام بفكر النص لا يقتضى بالضرورة تسليم المخرج بفكر المؤلف أو التزامه به ؛ فهناك دائما مجالات للاختلاف في الجزئيات أو في الوسائل . ومن باب الاختلاف حول الوسائل أو التفاصيل سأحكي عن خلاف حاد وصارخ قام بين الدكتور يوسف إدريس وبينى ، في التدريبات الأخيرة لمسرحية «المخططين»^(٥) في ١٩٦٩ .

مجلس الإدارة) فإن الخطب القديمة للأخ ، والمسجلة على شرائط ، تنطلق من مكبرات الصوت بحيث تغطي على صوته الجديد وتطمسه ، وهنا تنزل من السوفيتا ستارة سوداء لتحجب الأخ عن الأنظار .. إلى الأبد .

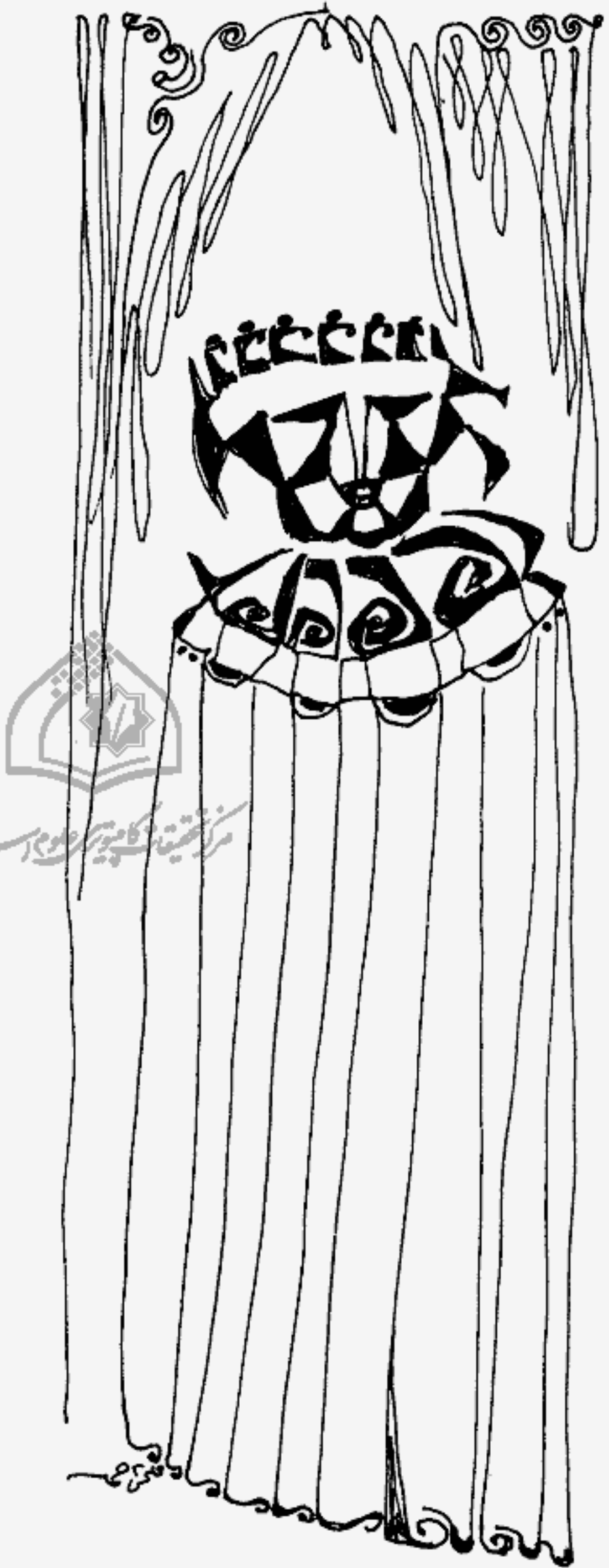
كان العرض كاملا ومستقرا ، وكان المفروض أن يفتح للجمهور بعد أيام قليلة ، بمعنى أنني أنهيت عمل المخرج ، وأصبحت وظيفة التدريبات النهائية إتاحة الفرصة للفنانين والفنيين لمزيد من الحفظ والضبط . ولم يكن يحظر بيالى أن أجرى بالعرض تعديلا أى تعديل . غير أن القاعدة فى العمل الفنى أن يكتشف الفنان بين آن وآخر مجالا للمسة هنا ولمسة هناك ، سعيا إلى مزيد من الجودة .

وعندما انطلقت مكبرات الصوت تطمس الكلمة الجديدة للأخ : واستعد عامل المناظر لإسدال الستار الأسود ، لمعت فى ذهني فكرة جديدة ، وفى ثوان أقررتها ، وإذا بي - تلقائيا - أصبح بوقف مسير البروفة ، وأقول لعبد الله غيث : لن ننزل الستارة السوداء ، أما أنت فبمجرد إحساسك بأصوات مكبرات الصوت التى ستنتقل لتشوش عليك ، انزل من على المنبر وارفع صوتك حتى يغطي على أصوات المكبرات ، واهبط إلى الصالة ، وشق صفوف الجماهير بخطبتك . وإذا بصوت صارخ كالرعد ينطلق من الصفوف الخلفية للصالة : لا . هذا ليس فكر يوسف إدريس ، هذا فكر سعد أردش .. أنا أريد له أن يموت ، ويجب أن يموت ... كان صوت يوسف إدريس . ولم أكن أعلم بوجوده فى الصالة ، ولو علمت لعرضت عليه الفكرة أولا . وعلى أية حال فلقد انتهت الأزمة بينى وبين الصديق يوسف إدريس بعد أيام قلائل بسبب مصادرة المسرحية ليلة الافتتاح .

هذا مثال مما يمكن أن يحرمه المخرج من تغييرات فى البنية الفكرية للنص ، وإن كان التغيير الذى أشرت إليه فى جزئية تفصيلية ، ولا يتعارض تعارضا جذريا مع الأساس الفكرى للمسرحية من حيث هى نقد لالتزام الحكم بمنهج فكرى واحد ، وتجرىبه - أو تحريمه - للمناهج الأخرى .

(٢) الأسلوب .

عندما يختار الكاتب مسرحيته الأسلوب الواقعى ، أو التعبيرى ، أو التجريدى ، أو الرمزى .. الخ . فإنه لا يختار ذلك الأسلوب اعتباطا . إن الأسلوب هو الهوية الشرعية للمسرحية ، وبدونها تفقد شخصيتها وتصبح شيئا آخر . نحن لا نتصور مثلا إخراج مسرح تشيكوف خارج إطار الواقعية ، ولو حدث هذا لتوارى تشيكوف وفقدت نصوصه كل ما فى بنيتها من دم ولحم .. وشعر^(١) . غير أننا قد نتفق على أن الواقعية ليست طريقا واحدا مقفلا ، وأن واقعية تشيكوف التى تتغلغل فى أعماق شخصياته بحثا عما كان يجب أن يكون ، وعن الأسباب الحقيقية التى أدت إلى استحالة وقوعه ، هى نوع فريد من الواقعية التى ينسجها شاعر . ومن هنا فإن من الممكن أن تزيد جرعة الشعر فى عرض وأن تقل نسبيا فى عرض آخر لنفس النص . ولكن مخرجا ما لن يجرؤ على معالجته بغير المنهج الواقعى ، وإلا فإنه يقع فى خطيئة التحريف . واللغة التى



كان عبد الله غيث يلعب دور « الأخ » ، وكان سياق النص يقضى بأنه إذا بدأ تنفيذ خطته وهو يحطّب فى الجماهير (وكانت هذه الخطوة تقضى بتغيير جذرى فى سياسة الشركة ، وهذا التغيير يضر بمراكز أعضاء

والذى يهتما في هذا المجال هو أن المخرج ملزم بالتنوع التي تندرج تحتها المسرحية - مهما كانت هذه النوعية بسيطة أو مركبة . فليس له الحق في تجاوز الاتجاه الذى اختطه المؤلف لمسرحيته . والذى لا يقتصر - بطبيعة الحال - على مجرد النية ، أو على مجرد نظير النقد . وإنما يتبدى واضحا في سياق كلمات النص ، ونبضات الشخصيات ، والمناخ الاجتماعى الذى يلف المسرحية فيسكنها إلزاما تحت نوعية من نوعيات المسرح . أو جنس من أجناسه .

ولعل خروج بيتر أوتول عن حدود هذا الالتزام ، كما أشرت سابقا . هو الذى أدى إلى تفاقم الأزمة وانتهائها باستقائه . وهو ليس مخرجا عاديا . بل رائد من رواد المسرح الحديث في أوروبا .

بعض أوجه التناقض بين مؤلف النص ومؤلف العرض

بالرغم من الحديث عن التزامات المخرج قبل المؤلف ، فإنه من العسير ، بل قد يكون من المستحيل ، أن نتخيل إمكانية التطابق بين تصورات كل منهما . فلقد بينى المؤلف لنفسه أحلاما وهو يدع النص وبصوغ أحداثه وشخصياته ، ولقد يحلم المخرج بشكل آخر لإبداعه . دون أن تتغير المادة الرئيسية للإبداع (النص) . ومن هنا فلا بد من أن تحكم الثقة العلاقة بين المؤلف والمخرج . ولا بد أن يؤمن كل منهما بحدود حقه والتزاماته قبل عمل الآخر . وإذا كنا قد تحدثنا حتى الآن عن حقوق المؤلف في مواجهة المخرج ، فإننا يجب أن نلقى نظرة على حقوق المخرج في مواجهة المؤلف . ولعل طلب المخرج لهذه الحقوق هو الذى يثير في العادة بعض التناقضات .

قضية الثقة

تثير قضية الثقة بين المؤلف والمخرج كثيرا من الصعوبات . ولقد أثرت إحدى هذه الصعوبات عندما تحدثنا عن الموقف الفكرى الذى يقوم عليه النص : ذلك أن الموقف الفكرى للإنسان ليس دائما من المواقف المعلنة بشكل علمى وقاطع . بل إنه قد تتنابه أحيانا كثير من المتغيرات . أياما كانت مبرراتها . فضلا عن ذلك فلقد يتحد المبدعان في اعتناق منهج فكرى واحد ، ومع ذلك تختلف وسائلها إلى تحقيق الغاية . ومناهج التعبير ووسائله قد تشكل صعوبة من الصعوبات التى تميز الثقة بين الكاتب والمخرج ، فأيا ما كانت درجة اتفاقهما في الأسلوب . فليس من شك في أنهما سيختلفان في منهج التعبير عن نفس الأسلوب ، بل إن المخرج قد يغلب على أمره رغم حسن النيات ، عندما يتعاون مع فنان أو أكثر ممن لا يملكون القدرة على سلوك هذا المنهج أو ذاك . ولست أعنى بالقدرة هنا مجرد التحكم من وسائل التعبير لتحقيق المنهج المطلوب فحسب . فالفنان الذكى قابل للتطور والتجديد على الدوام . ولكن الأمر قد يصطدم بالاعتقادات والتقاليد التى نشأ الفنان في ظلها وانطبع بها إلى درجة الإيمان . وأذكر في هذا المجال أن ممثلا كبيرا رفض تلبية رجاء وجهته إليه أكثر من مرة بأن يوجه بعض الجمل لصانعة الجمهور . فلما ألححت عليه توقف عن العمل وسألنى : كيف تريد أن أوجه هذه الكلمات للصانعة بينما هى في الواقع موجهة للشخصية التى يقف ممثلها بجانبى ؟ ! هنا فقط أدركت أن تناقضا جوهريا يقوم بينى وبين الممثل الكبير ، وأن التناقض ناشئ من إيمانه الكامل بمنطق «الطبيعة» .

يلجأ إليها الشاعر المسرحى ليست شكلا من الأشكال يمكن أن يتبدل حسب مزاج المخرج . ولست أعنى باللغة هنا مجرد الصياغة اللغوية ، ولكنى أعنى باللغة أيضا كل العناصر التى يوظفها الشاعر ، توصلا إلى صيغته الدرامية . نحن نلاحظ مثلا أن المسرح الكلاسيكى يضم أنماطا كثيرة من الكلاسيكية ، ويمكن أن نلاحظ الفرق بين نصوص الكلاسيكية القديمة في المسرحين الإغريق والرومان وبين نصوص الكلاسيكية الحديثة في عصر النهضة . لكل منهما صيغته ، ولكل منهما نهجه ، رغم انتماها إلى مذهب واحد . والسؤال الذى يمكن طرحه هنا : هل هناك وصفا ثابتة لعرض هذه المذاهب وغيرها على مدى الزمان ؟ ! لا بطبيعة الحال ، فالمذاهب أنهار واسعة كما أشرت عند الحديث عن واقعية تشيكوف ، والفنان ابن عصره ، وابن بيته ، ولا شك أن المخرجين والممثلين والموسيقين والتشكيليين يطورون فنونهم بحسب تطور الزمان ، وتقدم العلوم ، وتواتر الاكتشافات . وعلى سبيل المثال فإن إيقاع الحياة الاجتماعية يتغير بتغير الزمان والمكان ، ومن المستحيل ألا يطبع المخرج عرضه المسرحى بإيقاع زمانه ومجتمعه .

المخرج إذن يسعى إلى ابتكار المعادل المسرحى لمفردات لغة الكاتب . ومهما اختلفت هذه المعادلات المسرحية عند المخرجين . فإنها لابد أن تتفق في شيء واحد وأساسى : أسلوب الكاتب ، فكل نص يملئ أسلوبه . ولكن لما كان من العسير أن يحكم أسلوب واحد نقي من كل التأثيرات لأساليب أخرى عملاً فنيا مركبا كالنص المسرحى ، فإن المخرج قد يلتقط أحيانا بعض السمات الأسلوبية الفرعية في النص ليتخذها أسلوبا رئيسيا ، كوشائج الرمزية في مسرح إبسن ، أو كوشائج الواقعية في تراجيديا يوريبيدز . وفي كل الأحوال فإنه من المفيد أن نشير إلى أن المسلمات والمعايير التى تحكم الفن لا تصل إلى مستوى القواعد الجامدة التى تحكم العلوم والرياضيات . ومن هنا فإن الفصيل الحقيقى في هذا المجال هو الحس المرهف عند الفنان . وكلما كان الفنان مثقفا وناضجا اقترب إحساسه الفنى من الموضوعية ، وابتعد عن الذاتية .

(٣) نوع المسرحية أو جنسها .

التقسيمات المسرحية كثيرة ، وهى تزداد وتعدد كلما تطور المجتمع حضاريا ، لتعكس تحولاته النفسية والاجتماعية والفلسفية . ولقد بدأ المسرح بتقسيم واحد رئيسى إلى تراجيديا وكوميديا ، ولكن كلا من هذين القسمين أخذ ينشطر إلى اتجاهات ، بل إننا نجيل اليوم - ومنذ بدايات القرن العشرين - إلى التسليم بعدم وجود التراجيديا النقية أو الكوميديا النقية ، فلم يعد الأمر مقصورا على إضافة نوعية ثالثة هى التراجييكوميديا أو الكوميديتراجيديا ، بل إن كل نوعية من النوعيتين التقليديتين قد خطت لها فروعاً متعددة . وزاد الأمر تعقيدا دخول الموسيقى والغناء إلى المسرح . فأصبح هناك «مسرح غنائى» ذو تقسيمات عدة ، ثم دخول الرقص بأشكاله المختلفة ، بالإضافة إلى مقومات أخرى تكون نوعية جديدة باسم «المسرح الاستعراضى» . إلى أى من هذه النوعيات مثلا يمكن أن ننسب مسرح لوركا ؟ هل هو من التراجيديا ، أم من المسرح الغنائى ، أم هو من نوع المأساة الحديثة التى تقوم على أغاني الشعب وتولد منها ؟ .

المخرج والجمهور

قلنا إن المؤلف يكتب مسرحيته وينشرها في كتاب للقارئ ، والقارئ يشترى الكتاب ليقرأه ، وليس في النهاية ملزماً باستكمال قراءته . ولا لوم عليه إذا أعاده إلى مكانه في رف المكتبة بعد قراءة صفحة أو بضع صفحات .

والعرض المسرحي شيء آخر ، إنه يطرح على المخرج التزامات أبعد كثيراً من التزامات الكاتب في مواجهة القارئ ، ذلك أن المخرج يخاطب جمهوراً تدفعه أجهزة الإعلام والدعاية إلى شباك التذاكر ، ولقد يكون اشترى تذكرته حباً في الكاتب أو في الممثل أو في المخرج . أو إعجاباً باتجاه المسرح ، ولقد يكون اشترى تذكرته أيضاً لأنه يريد أن يقضي بعض وقته في المسرح ، بحثاً عن المتعة الجماعية - متعة القطيع . وفي هذه الحالة فلا بد - لكي يبقى في مقعده حتى نهاية العرض - أن يكون مستمتعاً . والعرض المسرحي في الحقيقة فن من فنون « الفرجة » ، والفرجة لا تتم بدون المتعة . هنا يجب أن يضع المخرج في خطته قضية المستويات العلمية والمزاجية بين صفوف الجمهور . وأن جمهوره ليس قارئاً فقط ، وليس مستمتعاً فقط ، ولكنه مشاهد أيضاً ، وللمشاهدة الجذابة المتعة قوانينها ومعاييرها التي قد تختلف كثيراً أو قليلاً عن تصورات الكاتب وهو يكتب . لست أتحدث هنا عن التنازلات من أجل اجتذاب الجمهور ، فالتنازلات مبدأ مرفوض عند الفنان الذي يحترم نفسه ويحترم فنه ويحترم جمهوره أيضاً ، ولكنني أتحدث عن المتعة والجاذبية . والمتعة والجاذبية يمكن أن يتحققا من خلال الإبداعات الشعرية للمخرج والممثل والتشكيلي والموسيقى .. الخ . وهذه الإبداعات يمكن أن تتجاوز الحدود التي تصورها المؤلف لنصه . كما يمكن أيضاً أن تضطر المخرج إلى شيء من التبديل والتحويل في صياغة النص الأدبي . بما لا يتعارض مع جوهره . وفي هذا المجال فإن المخرجين ينتهجون طرائق عدة تتجاوز بعضها حدود الأمانة قبل النص ، ويبقى بعضها الآخر في حدود هذه القاعدة . فبينما نجد أن مخرجاً كقسطنطين استانسلافسكي يحاول أن يحقق الحياة للنص بتجسيد الحياة الداخلية للشخصيات وعلاقاتها ، وأن مخرجاً آخر كجالك كويو يهتم بالتشريع اللغوي للنص على خشبة مجردة أو عارية ، نجد مخرجاً كاتونان أرتو يتلمس جذب الجماهير في لغة السحر والشعر ، وهو يبتعث هذه اللغة من روح النص ، دون اهتمام بحرفيته . أما المخرجون المعتدلون فيكتفون بإعادة ترتيب النص . حسب بنية درامية متممة يتصورونها للعرض . حتى لو اقتضى هذا الترتيب تقديم بعض المشاهد أو تأخيرها . أو حذف بعض الفقرات .

لعنة الشهرة

إذا كان العرض والنص وجهين لعملة واحدة ، فإن لكل من الوجهين مبدعاً ، بل إن كثيراً من المبدعين يشتركون في تجسيد العرض ، ولا شك أن كلا المبدعين يهتف إلى الحصول على إعجاب الجماهير . إنهم - في داخلهم - يشكلون مجموعة سباق ، وهو ما يجب أن يحسن المخرج الذكي استغلاله ليقدم إلى الجماهير خير ما عند هذه المجموعة . غير

ومن إيماني الكامل بمنطق « المسرح مسرحاً » ، وكان مجرد إدراكي لذلك كافياً للكف عن المحاولة ، لأن الإصرار سيقضي بالضرورة فتح مناقشة علمية ليس مكانها ولا زمانها جلسة التدريب . وفي مرة أخرى كان العمل مهدداً بالتوقف لأن ممثلاً كبيراً رفض رفضاً قاطعاً تمثيل شخصية إله من آلهة الإغريق لأسباب تتصل بالعقيدة الدينية للممثل ، وكان لابد لإقناعه من جلسة طويلة جانبية

إن المخرج يتعامل مع أعداد من المواهب البشرية - فنانين كانوا أو فنيين - وهو يحاول جاهداً أن يوجه مهاراتهم نحو المخرج التعبيرى الذي حدده هو مسبقاً ، وليست هذه المهارات مجرد تقنيات مجردة ، ولكنها تقنيات توجهها الإرادة الفردية للفنان ، ويهذبها إحساسه ووجدانه وذكاؤه ، ولقد تتدخل في توجيهها أحياناً شهوة الفنان إلى الاستيلاء على إعجاب الجماهير ، مهما كان الثمن . في أحد العروض التي بذلنا في إعدادها جهداً شاقاً ، ثم أحسيناها ، في المسرح القومي في الستينيات ، ظلت طيلة التدريبات أوجه ممثلة كبيرة بعيداً عن المنهج الميلودرامي . وكنت أعلم ميلها الشديد إلى هذا المنهج ، وكنت أعلم أيضاً أن الشخصية التي تؤديها يمكن أن تقود إلى قلة الميلودراما ، واتفقنا ، والتزمنا منهجاً في التدريبات الأخيرة ... وفي ليلة الافتتاح . وكنت أفت بالكواليس . أدارت الوجه الآخر ، الوجه الميلودرامي الصرف ، وضجبت الصالة بالتصفيق حتى كلت أيديها ، وكانت هي تعرف ذلك ، وكنت أيضاً أعرف . وعاتبها ، فقالت لي ، « يا عم سعد ، كل المسرح قبل ما ياكلك » .. ! ! لقد فضلت الممثلة الكبيرة - عن وعي كامل - تصفيق الجمهور ، على الالتزام بتوجيهات المخرج . وهي توجيهات تغطي في النهاية التزامه بالأمانة قبل النص ومؤلفه . ولم تكن الممثلة الكبيرة عاجزة عن التزام الوجه الآخر ، وكان ما أسميه عادة بالأداء العقلاني .

المخرج والاقتصاد

يقال إن المخرج سيد العرض ، بمعنى أنه القائد الأعلى والمرجع في كل صغيرة وكبيرة ، ابتداء من التخطيط ، وإلى نهاية التنفيذ . ولكن هذه السيادة يحدها في الواقع كثير من العوامل . نتحدثنا عن أحدها عندما أشرنا موضوع المواهب البشرية كمادة رئيسية للإبداع ، ويمكن أن تثار بهذا الصدد محدودية القدرة على اختيار هذه المواهب . ويوجه خاص إذا كان يحكم هذا الاختيار مبدأ العرض والطلب . ويطرح مبدأ العرض والطلب عامل الاقتصاد في إعداد العرض المسرحي . وإذا كان المخرج المعاصر قد أصبح في أوروبا صاحب التقرير وصاحب الرأي في تحديد ميزانية العرض ، فإن حربه مع ذلك تظل مقبدة بكثير من العوامل . يأتي في مقدمتها القدرة المالية للمؤسسة المنتجة . ولما كانت ميزانية العرض تتحكم في اختيار الخانات البشرية وغير البشرية ، فإنها ستتحكم بالضرورة في طموحات المخرج والمؤلف على السواء . وعلى سبيل المثال فإن من المؤكد أن رفض خامسة معينة للديكور أو للأزياء لغلاء سعرها قد يؤدي بالمخرج - إذا قبل البديل الرخيص - إلى تنازل بخل بمخططة للإخراج . ودون شك فإن الرضا بممثل ضعيف ، أو مصمم ضعيف ، لنفس السبب ، سيؤدي إلى خلل أكثر خطورة .

أن واحداً من هؤلاء المبدعين قد يشتط عن السباق فتسوقه غريزة حب الظهور ، أو شهوة الشهرة ، إلى أن يستبد وحده بثمرات العرض - إذا كان ناجحاً - فينسب لنفسه فضل إنجازه . ولقد يلعب النقد مثل هذا الدور ، إذا لم يلعبه الفنان نفسه ، فيقول إنه لولا « فلان » لسقط العرض ؛ وعلى العكس من ذلك فإن فناناً ما قد يتصل من مسؤولية العرض - إذا كان فاشلاً - فتقع مسؤولية فشله على غيره من الفنانين المشاركين . والحق أن الكاتب هو آخر من يملك توجيه هذا الأمر ، فقد انتهت مهمته بمجرد الانتهاء من صياغة النص الأدبي ، أو قد يكون نسب من الأسباب غائباً ، إذا كان أجنبياً أو من سكان العالم الآخر . وعلى هذا فإن سباق الشهرة يصبح في الغالب مقصوراً على المخرج والمصمم .

ويلعب سباق الشهرة دوراً مهماً في تجسيد التناقض بين النص والعرض . ولقد يصل هذا التناقض أحياناً إلى تفجير خلافات فنية أو فكرية كان من الممكن ألا تظهر إذا لقي العرض مصيراً مختلفاً . ولقد حدث لي مثل هذا الخلاف مع أحد كبار الكتاب المصريين بعد حوالي شهرين من العرض الناجح ، ومن العسل المصني بيننا . ولقد كان السبب المباشر لسلوك المؤلف ، الذي قلب ظهر الحن - كما يقولون - على المخرج والإخراج ، إصرار النقد المكتوب وغير المكتوب على أن الإخراج أنقذ النص .

الأمل في التكامل

نحدثنا عن نقاط اللقاء الإلزامي الكامل بين المؤلف والمخرج ، رغم عرضنا بعض ظروف الاختلاف أو التناقض ، ويبقى أن نقرر أن خير الأمور في هذا المجال هو أن يتحقق التكامل بين المبدعين . والحقيقة أن هذا ممكن ، بل إنه يقع بحق في اللحظات الأولى للقاء . ولكن التكامل قد يبقى في حدود النظرى برغم حسن النيات ، لسبب أساسي ومشروع سبق أن عرضنا له عرضاً سريعا ، هو اختلاف لغة التعبير عند الكاتب عنها عند المخرج .

المؤلف المخرج والمخرج مؤلف العرض

يمزج الناقد الإيطالي الكبير سلفيو داميكو إذ يشبه العلاقة بين الكاتب المسرحي والمخرج المعاصر بالعلاقة بين الإنسان والحصان الذي لجأ إليه ليخلصه من الغزال فاشترط عليه أن يضع له اللجام ويركبه . والواقع أن هذه المزجة توسع الهوة بين المؤلف والمخرج ؛ إذ تشبه الأول بالحصان الذي نجح الثاني في ترويضه ، ثمنا لإنقاذه من الغزال ، والغزال هنا هو الممثل النجم الذي كان قد استبد لنفسه بكل السطوة في العرض المسرحي .

لقد بدأ المؤلف المسرحي مخرجاً لنصه كما قدمنا ، ولكن الزمن يتطور ، والمهنة المسرحية تتطور ، ومفهوم المسرح يتطور بحسب تطوره كمؤسسة ثقافية . كان المسرح عند الكلاسيكيين تطهيرا للنفس عن طريق ابتعاث الشفقة في نفس الإنسان من مصيره المحتوم في مواجهة القدر ؛ ولذلك كانت الكلمة هي المرجع والشكل والمحتوى ، وما كان العرض يتطلب أكثر من مجموعة الممثلين والمتشددين القادرين على ضبط المعاني

التي أودعها الشاعر كلماته . وعندما أشعل الطبيعيون ثورتهم في فرنسا وأوروبا ليعالجوا سلبات الرومانتيكية كان لابد أن تتغير خارطة المهنة المسرحية بشكل كامل ؛ فلم يعد العرض المسرحي تجسيدا للصراع بين الإنسان وقدره الفيزيقي أو الميتافيزيقي ، بل أصبح دراسة للإنسان في بيئته الإنسانية ، اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا . ولقد ترتب على فرض عنصر « البيئة » في الفراغ المسرحي أن تتعدد مشاكل تجسيد هذا الفراغ من خلال تخصصات مختلفة . ثم عاش الإنسان عصر التخصص . والتخصص الدقيق ، فأصبح من المستحيل أن ينفرد شخص واحد بإبداع الصورة المسرحية ، حتى ولو كان المؤلف ، المبدع الأصلي للكلمة .

من هنا اكتفى المؤلف - مختاراً - بإبداع الكلمة ، ومن هنا كان لابد من توزيع الاختصاص في شئون العرض المسرحي بين عدد كبير من المبدعين ، وكان لابد بالضرورة أن يتولى قيادة هذه الإبداعات المركبة شخص واحد ، يخطط ، ويوجه ، ويراقب ، توصلنا إلى وحدة فكرية فنية . والمخرج - تلك الطاقة الإبداعية المتعددة المعارف - يلجأ في سبيل ذلك إلى لغات مختلفة ، وتعد الكلمة فرعاً واحداً من هذه اللغات وإذا كان أداء الممثل أو الفنان التعبيري بوجه عام هو المعادل المسرحي لكلمة المؤلف المنطوقة والمجسدة بالإشارة وبالحركة ، فإن على المخرج أن يوظف الفنون الأخرى للحصول على معادلات مسرحية للغات أخرى ، كالشكل والموسيقى والإضاءة .. الخ . ، وعليه أيضا أن يوحّد كل هذه المعادلات في تركيبة شاعرية هي العرض المسرحي .

ونادراً ما يمتلك الكاتب المسرحي في عصرنا - عصر التخصص الدقيق - القدرة على التعامل التقني مع كل هذه الوسائل التعبيرية ؛ لذلك فإنه يترك هذه المهمة للمخرج ، مقدراً ما في هذا من مخاطر . ولعل تفاقم هذه المخاطر هو الذي حدا بعدد من كبار كتاب المسرح المصريين أن يعلنوا في أواسط الستينات أنهم سيخرجون مسرحياتهم بأنفسهم ، ولكن الأمر قد توقف عند حد الإعلان من حسن الحظ ، وإلا لكان المخرجون المصريون قد تركوا الإخراج وتحولوا إلى التأليف .

● هوامش

- (١) من المسلم به أن العرض في هذه الحالة سيكون خلواً من جانب أساسي من الإبداع ، وهو إبداع المخرج في عمله وفي توجيهاته لمجموعة الفنانين والفنيين المشاركين في العرض .
- (٢) عن دراسة لحاك كويو بعنوان الإخراج : *La mise en Scène* في الإنسكلوبيديا الفرنسية (١٩٣٥) . مترجمة للإنجليزية في كتاب « مخرجون في خلال جلسات الإخراج » - تولى كول وهيلين كريس - لندن ١٩٦٤ . وقد أوردت جانبا هاما من هذه الدراسة في كتابي « المخرج في المسرح المعاصر » - عالم المعرفة - العدد ١٩ - الكويت ١٩٧٩ .
- (٣) المرجع السابق .
- (٤) ليس هناك أي تعارض بين التزامات المخرج قبل نص المؤلف وبين اعتباره مؤلفاً للعرض . إذا سلمنا بأن العرض خليفة فنية تختلف تماماً عن النص . على الرغم من أنها تتخذ منه عناصر حياتها . والأمر أشبه ما يكون بالأم ووليدها الذي يتخذ شخصيته المستقلة تماماً عن أمه كلما تقدم به العمر .
- (٥) نشرت في مجلة المسرح ، العدد ٦٢ ، مايو ١٩٦٩ . وقد صدر قرار سياسي يحظر العرض ليلة الافتتاح بمسرح الحكيم .
- (٦) أخرج بيرو أوتول في العام الماضي مسرحية « مكبث » لشكسبير في إطار ملهاوى فأدى ذلك إلى أزمة انتهت باستقالته من المسرح القومي البريطاني .

خالد النص ... وصاحب العرض

□ نعمان عاشور

قد يبدو أن مشكلة الخلاف بين المؤلف والمخرج من المشاكل التي يمكن تسميتها بالمشاكل الجانبية في مسار المسرح وتطوره... ولكنها في الحقيقة وبالنسبة لمسرحنا المصري العربي تعتبر من المشكلات الرئيسية ذات الأبعاد العميقة التي ارتبطت ولا تزال ترتبط بتطورات نشاطنا المسرحي ، وبخاصة في السنوات الأخيرة التي تواجه فيها حركتنا المسرحية - وتعرض - للكثير من المهالك ، ولا أقلها مهالك المخرجين في مزاعمهم القاسمة ، عن أنهم حسب ما يطلقون على أنفسهم «أصحاب العرض المسرحي»

للمظاهرة الدرامية في أدبنا المعاصر ، ذلك أن أدبنا على مدى تاريخه البعيد ، والقريب ، افتقر طويلاً إلى التعبير الدرامي . ولم يظهر هذا التعبير إلا متأخراً ، وفي فترات سابقة متقطعة . إننا نعرف التأليف المسرحي إلا بعد أن استكملنا معرفتنا بالقصة القصيرة ، ثم بالتراجيح ، ثم بالرواية الطويلة ، ناهيك عن الشعر قوام أدبنا العربي من منشأه . ودعكم من مزاعم ما يحتويه التراث العربي الزاخر من مقومات ، أو مكونات درامية ، في أفاصيصه ، وسيره ، وملاحمه ، وأساطيره ، وأبطاله الخ .. الخ .. فكلها لا تشكل أكثر من مادة خام ، لكاتب المسرحية .. أما الكتابة المسرحية فقد ظهرت عندنا كما أسلفت على صورة متقطعة غير متكاملة ، ولم تأخذ وضعها الصحيح الذي أخذته القصة القصيرة في الثلاثينيات ، وما قبلها . وأخذته الرواية الطويلة في الأربعينيات ، وما بعدها .. إلا على بداية الخمسينيات . والفضل الأكبر لتوفيق الحكيم وشوقي وعزيرأباظة ومحمود تيمور وباكثير . ومن قبلهم فرح أنطون ومحمد تيمور إبان العشرينات .. إنهم أقبلوا على الكتابة المسرحية : واستطاع توفيق الحكيم برصيده الضخم أن يدخل إلى أدبنا العربي ، الكتابة المسرحية ، وأن يضمها في كتاب : جنباً إلى جنب ، مع القصة والرواية ودواوين الشعر ، وكانت هذه الخطوة بمثابة الخطوة الأولى ، لإدخال الكتابة المسرحية بين ألواننا الأدبية المعروفة ..

وأحب من البداية ألا يفهم من كلامي أنني أحاول الانتقاص من أهمية المخرج ، كعنصر جوهري ، من عناصر وجود المسرح في أي بيئة ، شأنه في ذلك شأن المؤلف والممثل والجمهور ، وهي العناصر التي تقوم عليها العملية المسرحية ، والتي يتممها الإخراج كعنصر رابع في الفريق لأن المسرح بطبيعته عمل جماعي .. ولا يفهم أيضاً أنني أتجاهل على أحد من المخرجين الذين قاموا بإخراج مسرحياتي ، بل على العكس ، فإنني قد أكون أكثر أصحاب النصوص حفاوة بالمخرجين ، وأشدهم إيماناً بدور المخرج في المسرح ، لأنني أعتقد أنه دور خلاق يتجاوز حدود تقديم العرض ، أو تفسير النص ، إلى المشاركة اللاصقة مع المؤلف ، في رؤياه الإبداعية . وإذا كنت قد طالبت منذ عدة سنوات بإخراج مسرحياتي بنفسى . فلم يكن ذلك إلا نتيجة لما أخذت به منذ البداية ، وهو حراسة الرؤية الدرامية التي تعبر عنها مسرحياتي ، بعد أن بدأت تجور على الحركة المسرحية مزاعم . ومحاولات الاستهانة بالنصوص ، من جانب العديد من المخرجين ، نتيجة لحفوت حركة التأليف ، ونتيجة لما عادوا به من بعثاتهم الدراسية في الخارج : وقد حشدت مداركهم ، بما يحتاج المسرح الأوربي ، من تيارات ، واتجاهات ، ومنحنيات . هي أبعد ما تكون عن حقيقة أوضاع مسرحنا ، وتطورات نمائه ، كمسرح بدأ فيه التأليف متأخراً . ولفترات قليلة خاطفة .

معالم الصورة

لكن هذه الخطوة بحكم ظروفها ، وتاريخها ، وطبيعتها الأدبية الصرف ، كانت خطوة ناقصة ، لأنهم قدموا للمسرح نصوصاً مكتوبة ،

ويعسن أن أقدم صورة عامة : لأوضاع مسرحنا ، وبعض معالم تاريخه ، لمحاولة استكشاف دور المخرج فيه . ولكنني قبل ذلك ، أهد

بداياتنا المسرحية

لم تأت معرفتنا بالمسرح إذن ، عن طريق الأدب ، ولكنها جاءت عن طريق محاولات الأخذ بالفنون الأدبية المستحدثة في أوروبا ، مع منتصف القرن الماضي ، حين ظهر مارون النقاش في أرض الشام ، فباضت الحركة المسرحية ، وأفرخت في أرض الشام وبيروت . وقامت على أساس الأخذ من المسرح الأوروبي ، بالترجمة والتعريب والاقتراس وتقديم العروض للمشاهدين . وكانت كلها محاولات بدائية لم يسلم بها الجمهور طويلاً خاصة في جانبها الجاد .. واضطر مارون النقاش أن يحول « طارطوف » التي ترجمها عن مولير إلى اللغة العربية الفصحى ، إلى اللغة التي يتخاطب بها المشاهدين . بل وأكثر من ذلك ، إنه لم يستطع الاستمرار في متابعة عرضها ببيروت ، إلا بعد أن أدخل عليها بعض الموسيقى والأغاني والفكاهات اللفظية الضاحكة . وكان هو الذي أخرجه بنفسه ، لأنه لم يكن هناك وجود ولا لزوم في تلك الأيام للمخرج .. لكن المسرح لم يعيش في الشام طويلاً ، وسرعان ما قضى عليه تسلط الاتراك كبذعه محلة ، بالدين والتقاليد ، فخبث الشعلة في موقدها .. لكنها خبت لتعود وتوقد مسرحية خاطفة في مصر ، على عهد الخديوي إسماعيل حين شرع يحقق مزاجه من جعل مصر قطعة من أوروبا ، وقام بتشجيع التمثيل إلى حد بناء الأوبرا .. فظهر يعقوب صنوع بمسرحه ، فكان يقدم الاسكتشات البدائية الهزلية ، المقتبسة في عمومها ، والمأخوذة من الفارص الفرنسي ، والمسرح الإيطالي المرتجل ، وهزليات المسرح الإنجليزي .. ويضيف إليها ما يخدم دعواه السياسية .. وكان يقدمها باللغة العامية ، المطعمة بالموسيقى والغناء أيضاً ، كعروض صالحة لأن يتقبلها الجمهور .

وعلى قدر ما قوبل صنوع بالمقاومة السياسية ، فقد هوجم مسرحه ؛ لأنه يقدمه باللغة العامية .. مما اضطره إلى كتابة مسرحية يهاجم فيها استعمال اللغة العربية الفصحى في الكوميديا إطلاقاً . وكان أبرز ما في مسرحيات صنوع أنه كان يخرجها بنفسه . وبعد أقل من ثلاثة أعوام ، أغلق صنوع مسرحه ، ونفى خارج مصر ، لأنه كان يتعرض فيه لتصرفات الخديوي ، ويحمل الكثير من الآراء السياسية المتحررة . وقبل بداية الثورة العربية ارتحلت إلى الإسكندرية فلول المسرح الشامي ، الذي كان قد أنشأه مارون النقاش . وجاء ابن أخيه سليم النقاش ، وفي صحبته أديب إسحاق ، وحاولوا تقديم مسرح مترجم ، عن راسين وغيره ، من الكتاب الكلاسيكيين وباللغة العربية الفصحى . وكان سليم النقاش يمثل المسرحيات ويخرجها أيضاً بنفسه . وسرعان ما لحق مسرحها البوار ، وأغلق أبوابه . وانضم كلاهما إلى الحركة السياسية التي تمخضت عنها الثورة العربية ، بوصفها من كتابها السياسيين .. والتقط منها الخيط عبد الله النديم ، فحاول تأليف وعرض مسرحيات وطنية ، بأسلوبه الخطابي السياسي ، ولكن نشاطه لم يستمر ، لقيام الثورة وانسلاكه في صفوف دعايتها . وكان النديم أيضاً هو الذي يخرج مسرحياته بنفسه . ولما وقع الاحتلال البريطاني بمصر ، بدأت مع نهاية القرن المنصرم وبداية القرن الجديد ، حركة مسرحية واسعة تطلبتها حاجة الأرستقراطية الحديدية الناشئة في كنف الاحتلال ، جنباً إلى جنب ، مع حفلات التطريب والغناء التي قادها عبد الحامولي ، والمظ ، ومحمد عثمان

أغلبها غير قابل للتمثيل ، أو العرض المباشر على الجمهور .. ولم تستكمل هذه الخطوة إلا بعد قيام ما اصطالحنا على تسميته بمسرح الستينيات ، وهو مسرح قام على تأليف النصوص المسرحية ، ذات القيمة الأدبية ، والقوام الفكري ، والفني ، المستمد من تجربتهم السابقة ، والذي استوفى ما كان ينقص هذه التجربة ، من قابلية النص المكتوب للعرض المباشر ، على الجمهور ، بصرف النظر عن تضمينه في كتاب . وتلك ، كانت أهمية وقيمة وفاعلية مسرح الستينيات ، كتبويج حتمي ، لما ظل يعانيه المسرح منذ بداية ظهوره في البيئة العربية ..

المبعوثون الأول

كانت أهم ظاهرة تنقص تطور الأدب العربي المعاصر في كل البيئات العربية بدون استثناء .. هي الحاجة الماسة إلى التعبير الدرامي . وعى ذلك منذ بداية الأمر رفاعة الطهطاوي ، إبان قامته بباريس وحجده ودعا إلى الأخذ به .

وانتهت دعوته إلى محاولة إدخال الأدب المسرحي ، على يد أحد تلاميذه البارعين ، وهو عثمان جلال حينما جاء في نهاية القرن التاسع وبداية العشرين ، ليترجم ، ويقدم أعمال مولير ، ويضمنها داخل كتاب أو كتب .. أما فيما عدا الطهطاوي ، من الذين ارتادوا البيئة الأوروبية من كبار مثقفينا .. قاسم أمين ولطفي السيد وحتى طه حسين نفسه ، فإن المسرح أو على الأصح الأدب الدرامي ، لم يلفت أنظارهم جميعاً . مع أن الأدب الأوربي وبالذات الثقافة الإغريقية التي ارتد إليها لطفي السيد ، في ترجماته لأرسطو ، وطه حسين في دعواته للرجوع إلى الأصول الإغريقية .. يغلب فيها الأدب الدرامي المسرحي ، في أحيان كثيرة على الشعر والقصة .. ووصل الحد إلى أن طه حسين حين أخذ يترجم أوديب لسوفوكليس « أوديب ملكا » ، اختار لتعريفها ووصفها بأنها « قصة تمثيلية » ، متناسياً نوعيتها الخاصة ، كإنتاج درامي خالص ، يختلف تماماً ، عن القصة . وقد تسلسل منه الإنتاج المسرحي لكافة أدباء فرنسا ، الذين عرفهم ، ودرسهم بدءاً من راسين ومولير وحتى فولتير وانتهاء بكافة كتاب المسرح الفرنسي ، الذين عاصروهم في بعثته . بل إن شكسبير نفسه ، كان يؤخذ على أنه كاتب قصص ، أو كاتب قصص تمثيلية ، وذلك عند كافة المبعوثين ، أو الذين درسوا الأدب الإنجليزي من السابقين ، فقد كان اهتمامهم بالشعراء والروائيين والقصصيين أكثر من اهتمامهم بإيسن وبرناردشو أو حتى اسكار وايلد ..

من أجل ذلك جاءت معرفتنا بالمسرح ، كنص أدبي مكتوب ، يتساوى مع الرواية والقصة والتراجم والشعر .. معرفة متأخرة ، ولم تأخذ طريقها إلى الأدب عندنا إلا في السنوات القليلة الماضية باستثناء ترجمات خليل مطران لشكسبير ، أو غيرها من المترجمات المطبوعة . وبعدها بتنا نشهد من جانب المشتغلين بالأدب والإبداع الأدبي في أغلب ألوانه ، محاولات عديدة ، وسريعة وجارفة ، في الاتجاه بإبداعهم الأدبي نحو المسرح .. ولم يعد غريباً ، مرحلة فآخري أن تنفجر في البيئات العربية على التلاحق فوراً ، من النشاط المسرحي تجتذب إليها الأدباء في كل بيئة ..



وأحمد رامى ، وإبراهيم المصرى ، والعديد من أصحاب الميول الأدبية ، الذين بدأوا يتجهون إلى المسرح . إلى جانب أصحاب الفرق أنفسهم يوسف وهبى والثنائى : الريحانى ، وبدیع خيرى ، ثم العديد من المقتبسين والمعدنين والمترجمين . ولندرة وجود المخرجين تابعوا كالسابق ، إخراج مسرحياتهم لفرقهم ، فيما عدا ما كان يخرجهم من آن لآخر المخرج المتخصص عزيز عيد للكثير من الجوقات الثميلية . وكذلك زكى طليمات فى بداية ظهوره ..

بواكير التأليف المسرحى

ومع إقبال الثلاثينيات من القرن ، بدأت هذه الفرق تنحل وتفتت أمام زحف الأزمة الاقتصادية العالمية ، وحدة الصراع السياسى .. وفشلت معظم المحاولات لمعاودة تكوينها من جديد . ولم تصمد منها إلا فرقة الريحانى ، التى تابعت نشاطها فى محاولات متصلة من جانب بدیع خيرى والريحانى ، للتطور بمسرحها موضوعياً ، والإقبال على معالجة بعض المشاكل الاجتماعية فى سياق ما يقدمونه من مقتبسات . على أن الظاهرة اللافتة بحق ، فى تلك الفترة ، أن الدولة ذاتها لم تتدخل نهائياً عن المسرح ، بل بدأت تهتم به ، وفى ظل أعطى الحكومات رجعية وهى حكومة صدق عام ١٩٣٢ ثم بناء أكثر من عشر دور مسرحية حكومية ، بواسطة البلديات ، فى عواصم المديرىات : المنصورة وأسيوط ودمهور وحتى الأسكندرية .. حدثتى المخرج المرحوم فتوح نشاطى عن عودته من فرنسا بعد انتهاء دراسته فيها كمخرج ، أنه التقي بصدق باشا على ظهر الباخرة العائدة بهما من مرسيليا ، ووجده حريصاً على إعادة إحياء المسرح وأبدى استياءه لاختفاء النشاط المسرحى .. وأطلعته على مشروعه لبناء مسارح البلديات فى الأقاليم . كذلك حاول زكى طليمات بجهوده فى وزارة المعارف أيامها ، أن يبعث النشاط فى الفرق الثميلية المدرسية .. وهنا يحق لنا أن نسجل برغم انعدام النشاط المسرحى تقريباً ، فى أعقاب الثلاثينات ، بداية النظر إلى المسرح من جانب الدولة ، بوصفه معلماً من المعالم القومية للبلاد .. وقد بدأ هذا واضحاً فيما خطت إليه الدولة مع بداية عام ١٩٣٥ ، وفى ظل حكومة الوفد ، فى بداية إنشاء ماسمى بالفرقة القومية ، التى عهد برئاستها إلى الشاعر خليل مطران ، وبالإشراف الفنى عليها للمخرج زكى طليمات ، ومعه فتوح نشاطى ، واتخذت مقراً لها دار الأوبرا . وهكذا بدأ الإخراج المسرحى بأخذ مكانه الرسمى والعقل فى بناء الحياة المسرحية بينا كانت حركة التأليف المسرحى الخالص تقدم باضطراب فى المحاولات المتصلة لتوفيق الحكيم ، ثم شوقي وعزيز أباظة ومحمود تيمور وبا كثير- ، وهكذا أيضاً نشأت الفرقة القومية وقد توافرها للمرة الأولى وجود النص المحلى المؤلف ، والمخرج المحلى المتخصص .

وشهدت تلك الفترة ، برغم انحسارها ، وتحددها : بداية ظهور الأعمال المسرحية الجديدة ، التى تعتمد على وجود المؤلف والمخرج .. وذلك فى الأعمال الإبداعية للأدباء والشعراء ، وقدموها للمسرح كلون جديد ، وضرورى ، من ألوان التعبير الأدبى فكانت أهل الكهف وغيرها من مسرحيات توفيق الحكيم التى أخرجهما زكى طليمات ، وكانت « مصرع كليوباترة » و« مجنون ليلى » ، وغيرها من مسرحيات شوقي

وغيرهم .. وهكذا جاءت فلول الممثلين الشوام الفارين من البطش التركى ، لإنشاء مسرح ، كانت قد تعودت عليه الطبقات الجديدة ، التى أوجدها عصر استعمار ومن بعده توفيق ، والسنوات الأولى من سيطرة الاحتلال .. فانتشر وجود الفرق الهزلية والغنائية ، التى تسعى إلى الترفية والتطريب . وكثرت جوقات التمثيل ، على يد الممثلين الشوام ، فانتقلت من الأسكندرية إلى القاهرة ، وبدأت تطوف الأقاليم . وكان من أهمها وأبرزها فرق أبو خليل القباني والقرداحى وأمين عطا الله الذى وجه سيد درويس للتلحين المسرحى .. وغيرهم .. وغيرهم .. وهذه الحركة المسرحية بدورها ، ورغم توسعها ، كانت تعتمد على الإعدادات والتعريب والاقتباس ، وتساند عروضها الترفيية بالموسيقى والغناء والفكاهة ، ويقوم أصحاب الفرق ، وهم كبار ممثلها فى نفس الوقت ، بإخراج عروضهم بأنفسهم ..

وجود المخرج

حتى أوائل القرن إذن ، لم يكن للمخرج أى وجود فى مسرحنا . كذلك . لم يكن للنص المسرحى المؤلف تأليفاً خالصاً للمسرح أى وجود تقريباً ، فيما عدا ما حاوله مصطفى كامل من تأليف روايات مسرحية وطنية ، هو وغيره ، من شباب تلك الفترة وإخراجها وتمثيلها ، لاستنهاض الروح الوطنية ، استغلالاً للمسرح كمسرح أقرب إلى منابر الخطابة السياسية .. وطبيعى أنه لا يمكن اعتبار مترجمات عثمان جلال لمؤلفات مولير من الأعمال المؤلفة .. لكن ظهور المخرج بدأ فى تلك المرحلة بعودة جورج أبيض ، من بعثته الثميلية فى فرنسا عام ١٩٠٤ ، لينهض مباشرة فى تقديم ما ترجمه خليل مطران وغيره من كبار الكتاب والشعراء ، من أعمال درامية كلاسيكية ، عن شكسبير وراسين الخ ... وتلازم وجود جورج أبيض كمخرج وممثل مع ظهور مخرج وممثل كبير آخر هو عزيز عيد ، وكان مثله قد درس الإخراج المسرحى فى فرنسا .

من تلك الفترة ، بدأ المسرح عندنا يعرف وجود المخرج .. أما قبل ذلك ، فكان صاحب الفرقة أو الممثل الأول فيها يخرج مسرحياته بنفسه .. ولذلك اتسمت فترة ظهور سلامة حجازى بمسرحه وفرقة جورج أبيض ، وجاعة أنصار التمثيل ، وفرقة عبد الرحمن رشدى بسمة البواكير الأولى لمحاولة وجود النص المؤلف تأليفاً خالصاً للمسرح على يد محمد تيمور وفرح أنطون .. ثم المخرج المتخصص الذى يقوم بعرضه على الجمهور .. وتتابع بعد ذلك النشاط المسرحى السابق ، والمصاحب لثورة ١٩١٩ لتنبعث عنه حركة مسرحية موسعة ، من عديد من الفرق .. فإلى جانب فرقة سلامة حجازى وجورج أبيض ، بدأت تظهر فرق إخوان عكاشة ومنيرة المهدية ، ثم يوسف وهبى ، وفاطمة رشدى ، والريحانى ، والكسار .. بل وسيد درويس نفسه الذى حاول تكوين فرقة خاصة به . وكل هذه الفرق كانت تعتمد على بعض النصوص المؤلفة ، التى يكتبها أحياناً توفيق الحكيم ، وفرح أنطون ، واليازجى ، ويبرم التونسى ،

رغم ما قد يكون لها من قيمة أدبية نثراً أو شعراً وكنصوص مطبوعة في كتاب للقراءة . كان لابد إذن لقيام الحركة المسرحية الجديدة من وجود المؤلف المحلى صاحب النص المكتوب الممثل ، وكانت هذه الخطوة من الخطوات الجذرية لاستكمال قيام الأدب الدرامي بين ألواننا الأدبية الأخرى .. فلما تحققت بوجود المؤلفات والنصوص المسرحية الجديدة وظهورها بدأ المسرح يطفو على سطح الحياة الأدبية ، ونحو معظم الأدباء من كتاب القصة والرواية والشعر إلى كتابة المسرحية ومنهم على سبيل المثال لالحصر .. يوسف إدريس والفريد فرج ثم سعد الدين وهبة ورشاد رشدي ونجيب سرور وميخائيل رومان والشعراء : عبد الرحمن الشراوى والشاعر الدرامي الأصيل صلاح عبد الصبور وغيرهم من الذين قامت على أكتافهم حركة الستينيات أو حركة «النص الدرامي المسرحي» .

صاحب النص

إلى هنا وأكون قد قدمت لكم صورة شبه خاطفة عن تطور المسرح من خلال النص المسرحي، ومنها تبين أن مسرحنا لم يعرف النص المسرحي المتكامل إلا مع بدايات النصف الثاني من هذا القرن .. وأعود فأكرر أنني أقصد بالنص المسرحي المتكامل ، النص الذي يمتلك القيمة الأدبية والفكرية والفنية ، ولا تنقصه القابلية على أن يمثل لأنه يستوفى الشروط الدرامية الصحيحة للعرض المباشر على الجمهور . وقد استندت الحركة المسرحية أساساً في الخمسينيات والستينيات على وجود هذه النوعية من النصوص ، أو بالأحرى من أصحاب هذه النصوص .. واستطاعت أن تفقر خطواتها الأولى بكل ثبات في غياب المخرجين المتخصصين .. ولعل لا أكون مقحماً نفسي إن استطردت بكم إلى تجاربي الشخصية كصاحب نص كان له حظ السبق في عرض نصوصه لأكثر من ربع قرن ، على يد وبواسطة معظم المخرجين المسرحيين المتخصصين منهم ، وغير المتخصصين ، وذلك بهدف أن أصل بكم إلى إثبات أن مزاعم المخرجين عندنا من أنهم أصحاب العرض كانت من أبرز العوامل التي تسببت في انتكاس الحركة المسرحية ، خاصة في السنوات الأخيرة ، مما يضطر أغلبهم ، بعد إلغائهم لقيمة النص وأهميته كأساس لأي عرض إلى تأليف النصوص الخاصة بهم لإخراجها بأنفسهم .

وأكرر بإخلاص وصدق أنني لا أنكر ولا أبجد أهمية وقيمة المخرج كعنصر أساسي في إبداع العرض .. وإنني من أشد الناس إيماناً بدور المخرج المسرحي ، ولكن ما انتهت إليه أوضاعنا المسرحية وما أصبح يحتاجها من تيارات دخيلة ، منافية لطبيعتها ، وتاريخها ، وتطورها .. جرباً على ما يوجد حالياً في الخارج من اتجاهات عشية وتجريبية وطليلية إلخ .. أصبح يشكل الخطر الداهم على مستقبل المسرح الجاد في بلادنا لافتقاده إلى وجود النص المؤلف .

مخرجي الشخصية

إن معظم من أخرجوا مسرحياتي لم يكونوا من قبل مخرجين ، أو تخصصوا في الإخراج ، فمخرجي الأولى المغاميس ، والتي قدمها المسرح موسم ١٩٥٥ أخرجها الأستاذ إبراهيم سكر . وكان من خريجي قسم النقد ، ومن الهواة ، ويقوم بالتمثيل في الفرقة ، وكانت هي

«والعباسة» و«قيس ولبنى» من أعمال عزيز أباظة ، والكثير من إنتاج محمود تيمور وبالكثير وغيرهما من الشعراء والكتاب ، والتي أخرجها فتوح نشاطي وعزيز عبد وغيرهما من المخرجين والمتخصصين . وعاد الرخاوي والكسار ويوسف وهبي في محاولة منهم لاستكمال الشوط - ليخرجوا مسرحياتهم بأنفسهم كما كانت العادة لأنها في مجموعها مسرحيات مقتبسة أو معدة ، وليست مؤلفة ، ونقوم على مقدرة الممثلين الذين تتكون منهم كل جولة تمثيلية .. غير أن وقوع الحرب العالمية الثانية وما صاحبها من إظلام أدى إلى معاودة ركود الحركة المسرحية من جديد ، رغم هذه الخطوات المتطورة في جانب التأليف والإخراج .. وبدأت السينما تأخذ مكانها لتصبح الصناعة الثانية في مصر خلال الحرب وفي أعقابها ، وانجبه معظم الممثلين والمخرجين المسرحيين للعمل في السينما ..

معهد التمثيل

لقد كانت منافسة السينما للمسرح قوية وعارمة ، ولكنها لم تحل دون متابعة نموه في الرقعة التي كسبها على أرض الحياة المصرية - خصوصاً بعد أن بدأت الدولة تحتضنه وترعاه ، وجاء ذلك على صورة جهود تربوية وتعليمية تمثلت في محاولة تكوين ونشر المسرح المدرسي ثم إنشاء معهد التمثيل التابع لوزارة المعارف ، وعلى رأسه زكي طليمات وفي الوقت نفسه إرسال البعث إلى الخارج للتزود بالثقافة المسرحية اللازمة لدعم النشاط المسرحي على أسس علمية ، والتخصص في مختلف فنونه كالنقد والديكور والإخراج إلخ ، وكان لذلك أثره البالغ على تطور الحركة المسرحية فيما أمدها به المعهد من خريجين كان أغلبهم من الممثلين الدارسين والنقاد الباحثين المتخصصين ، إلى أن لحقت بهم بعثات المخرجين العائدين من الدراسة في الخارج : نبيل الألفي وحمدى غيث وغيرهما .. وبذلك بدأت فترة الخمسينيات ، وقد استوفى المسرح الكثير من المقومات الصحيحة التي كانت تنقصه على مدى تاريخه السابق ..

ولكن أين النص المسرحي ؟ !

شيء واحد ظل ناقصاً وهو وجود النص الدرامي المؤلف .. النص المسرحي المكتوب والقابل للإخراج المباشر على خشبة المسرح والعرض على الجمهور ، وهذا ما حققه المسرح بحق في المرحلة التالية مباشرة وبعد سنوات قليلة من بدايات منتصف القرن . كانت الحياة الأدبية في تطورها من الرومانسية إلى الواقعية قد استوفت في تلك الفترة حاجتها من القصة والرواية ، وبدأ الشعر الجديد باتجاهاته المختلفة يرتبط بقضايا الوجود الحضاري ، والواقع الاجتماعي ، والنضال السياسي ، وكافة المشاكل الإنسانية التي يعاركنها الشعراء في حياتهم اليومية . وأصبح التعبير الدرامي من أقوى مستلزمات هذه المرحلة بعد أن عاشت البيئة سنين عديدة تستنبت وجوده وتجاهد للإسراع في نمائه .. وأصبحت الضرورة تحتم أمام ماتمهد على أرض المسرح من مكونات .. وجود النص المسرحي المؤلف ، وحتية أن يعبر المسرح عن مضمون مغاير ورؤية تحمل نظرة متطورة للحياة التي يعبر عنها .

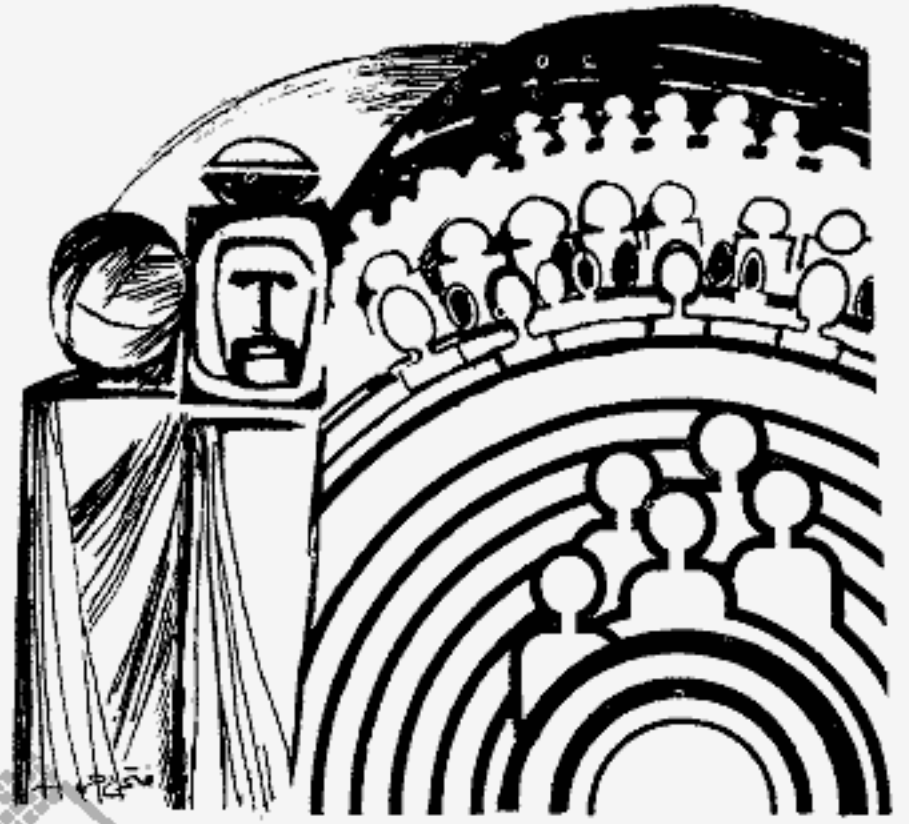
وكان يلزم أن تنبعث الأعمال المسرحية الجديدة مستوفية لشروط النقص الذي تبدى في المؤلفات التي سبقتها عند الحكيم وشوقي وتيمور وبالكثير وغيرهم ، وهي عدم قابلية معظمها للتمثيل على خشبة المسرح ،

لا لتطبع للقراءة في كتاب . فكانت مع ماتلاها مما كتبت ، وكتبه غيري من الزملاء كتاب مسرح الستينيات بمثابة الخطوة الجذرية لخلق النص المسرحي المقتد . أما مسرحياتي التالية الأخرى ، فقد أخرجها لي على التوالي الأستاذة فتوح نشاطي وعبد الرحيم الزرقاني وكمال حسين ونجيب سرور وجلال الشرقاوي وسعد أردش .. وكان أكثرها نجاحاً تلك التي احتفظ فيها المخرج ، وحافظ على كلمات النص والتزم برؤياه الدرامية .. ذلك أنني تعودت دائماً ملازمة المخرجين في تقديم عروضهم لمسرحياتي ، فلم تكن نفوتي بروفة واحدة ... إلى جانب متابعة عرضها خاصة في الأسابيع الأولى ، لحراسة الأداء في العرض . وفي نفس الوقت للإفادة من وقعها على جمهور المشاهدين وأنا جالس في الصالة معهم أستقبل تجاربهم لها لا تشرب المزيد والمزيد من روح الجمهور الذي أكتب له ..

صاحب العرض

وهنا يحضرني سؤال وجه إلي أكثر من مرة ، وهو لماذا كنت أنادي أحياناً وأطالب بأن أقوم بإخراج مسرحياتي بنفسى ؟ ! الواقع أنني لم أفعل ذلك إلا بعد أن بدأت حركة التأليف ذاتها ، نتيجة للتوسع في النشاط المسرحي ، تتعرض لعدة مخاطر ، أهمها عودة المخرجين من بعثاتهم في الخارج ، وفي جعبتهم مآدروسه من أساليب إخراج ، لمسرح يختلف في نوعيته وتوجهه عن مسرحنا القائم ، مما أدى بالكثيرين منهم إلى محاولة إخضاع النصوص المسرحية المحلية إلى الكثير من أفانين الإخراج المستحدثة والتي لا تظاوعهم عليها الإمكانيات الآلية التي لم تكن متوافرة لدور العرض المسرحية عندنا .. ولأن المسرح عندي كلمة وممثل ؛ فقد وقفت في وجه هذا التيار الذي بدا يستتر خلف شعار أن المخرج هو صاحب العرض أو خالق العرض بصرف النظر عن قيمة النص ومضمونه وتوجهه ودلالته وما يحويه من مضمون ، وما ينطق به من رؤية درامية . وقد أخذ هذا التيار يتضاعف ويتزايد حين بدأت الحركة المسرحية في توسعها المتزايد تعاني من ندرة وجود النصوص الجديدة . التي تستطيع أن تعتمد على مقوماتها الذاتية الدرامية . فكان من السهل على أي مخرج أن يقبل أي نص يقدم إليه مهما كان مستواه . ومن السهل على مؤلف أو صاحب النص أن يسمح للمخرج بأن يشكله كما يشاء مادام سيقدم على خشبة المسرح ويجعل منه كاتباً مسرحياً .. ومن المؤسف أن معظم المخرجين المتخصصين عندنا كان يسهل عليهم الأخذ بهذا المنهج بدلاً من التصدي أو التكفل بإخراج نصوص جيدة لا يظاوعهم أصحابها على التصرف في إخراجها بطريقتهم الخاصة التي تجعل كلاً منهم يجاهر بأنه خالق العرض والمؤلف الحقيقي للنص كما فعل الكثيرون منهم بالنسبة للنصوص المتهاكة التي أخرجوها .

وقد أوصلهم ذلك في نهاية الأمر إلى طريق مسدود ؛ فأصبح حتماً على أي مخرج منهم لكي يخرج نصاً جاداً ولا أقول جيداً في إدعائه بأنه صاحب العرض أو خالقه أن يستعين بنجم سينمائي مشهور لمساندته في تقبل الجمهور لعروضه .. أو الاتجاه إلى القيام بإخراج المسرحيات الهزلية لمسارح القطاع التجاري حيث تحجب طاقاته ومقدرته الإخراجية في الظل وراء بطولة النجم الهزلي الفكاهي المسيطر على العرض نصاً وإخراجاً ونمطاً .



المسرحية الأولى التي يخرجها في حياته .. وقد خدم النص وخدم العرض ، لأنه حافظ بكل أمانة على النص ، ولم يحاول أن يدخل عليه أدنى تعديل ، أو يقحم عليه أقل تغيير . وكان النص من أربعة فصول ، واختصرته بنفسى إلى ثلاثة فصول ، لضرورات العرض والجمهور الذي لا يقبل أو يتحمل أكثر من استراحتين بين الفصول . وفيما عدا ذلك برز النص بمشاهدته وحواره وشخصه نتيجة للالتزام المخرج بمضمونه وإلزام الممثلين بالمحافظة الكاملة على كل كلمة مكتوبة ينطق بها النص وحده .. ونجحت المسرحية بفضل النص لتفتح أمامي الطريق لتأليف مسرحيتي الثانية « الناس اللي تحت » وأخرجها الأستاذ كمال يس من ممثلي المسرح الحر أيضاً . ولم يكن قد سبق له القيام بالإخراج .. ونتيجة لمحافظة على النص ، وتشربه لأبعاد الرؤية الدرامية فيه ، ثم التزامه بقيمة الكلمة المكتوبة .. شكل العرض المستند استناداً كلياً إلى النص البداية الفعلية لوجود نوعية جديدة من المسرح المؤلف . ومسرحيتي الثالثة التي افتتح بها المسرح القومي موسمه عام ١٩٥٧ « الناس اللي فوق » أخرجها الممثل الكوميدي المرحوم الأستاذ سعيد أبويكو ، الذي لم يكن قد سبق له الإخراج للمسرح .. ولم يعرف عنه أنه مخرج أو دارس للإخراج ؛ فاستطاع بممارسته وتجاربه كممثل أن يحقق الكثير مما تضمنه النص في حواراته الراكز ومشاهدته الناضجة وشخصه المرسومة .. ونجح النص بفضل أمانته المخرج ، وحرصه على خدمة النص بأمانة تامة . قال لي الممثل الكبير ، المرحوم الأستاذ حسين رياض وكان يلعب دوراً رئيسياً في المسرحية وهو يهتني ... « يا بني .. لقد مثلت عشرات المسرحيات فلم أرتبط في أدوارى فيها بالجمهور على مثل هذه الصورة التي استطاع كلامك أن يربطني فيه بالصالة » كذلك كان الشأن في مسرحيتي « سبأ أونطة » التي أخرجها نفس المخرج وكان قوامها الكلمة المكتوبة ..

وهذه النصوص الأربعة قدمتها للمسرح ولم تكن مطبوعة في كتب ، وإنما منسوخة بالآلة الكاتبة . ذلك أنها نصوص كتبت لكي تمثل أساساً

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

بمناسبة عودة سينا
الحبيبة إلى أرض الوطن

موسوعة سينا

في مجلد فاخر يضم أبحاثاً علمية
وتاريخية وجغرافية ونباتية
وصيولوية بالإضافة إلى
الصور واللوحات
والخرائط التوضيحية

بمكتبات الهيئة وفروعها
بالقاهرة والمحافظات

توفيق الحكيم

والبحث عن قالب مسرحى عربى

بعد أن تأصل الفن المسرحى فى مصر ، واكتسب الشرعية الثقافية فى حماية الحس الوطنى بعد الاستقلال ، ظهرت فى ستينيات القرن الحالى دعوات تنادى بالبحث عن قالب مسرحى (غير مستورد) ، يكون نابعاً من صميم المسليات التراثية الشعبية ، وقادراً على مخاطبة طبقات الشعب العريضة وأداء مضامينها الخاصة .

ولقد كانت هذه الدعوات - فى بداية الأمر - متناثرة ، وخافتة الصوت ، إلا أنها برزت - فى العقد المذكور - سافرة وجهيرة ، ومصوغة نظرياً وتطبيقياً ، وإن كانت تغالبها الفورة الحماسية القومية ، ويعوزها الدأب الدراسى الجاد ، والنظرة التأملية الموضوعية . ولم يكن أبرز هؤلاء الدعاة من النقاد ، أو المشتغلين بعلوم المسرح ، وإنما كانا كاتبين مسرحيين مجيدين ، أثارا حول دعوتيهما جدلاً شديداً بين النقاد والمهتمين بشئون المسرح ، وهما - حسب ظهور دعوة كل منهما - الدكتور يوسف إدريس فى مقالاته الثلاث التى نشرها فى مجلة «الكاتب» فى عام ١٩٦٤ ، ثم الرائد المسرحى الكبير الأستاذ توفيق الحكيم . الذى تهمننا هنا مدارسته .



المسرح المركز... أو التشرىح

نشر الأستاذ توفيق الحكيم - سنة ١٩٦٧ - كتاباً عنوانه «قالبنا المسرحى» . ويتألف الكتاب من مقدمة قصيرة ، أوجز فيها أسس (نظريته) التى تقترح استحداث شكل مسرحى عربى من خامات محلية ، إلى جانب الشكل الأوربى المستخدم حالياً . والملاحظ أن هذه المقدمة - بوجه عام - تتصف بالعجلة بسبب الافتقار إلى النظرة الكلية فى موضوع خطير كهذا ، وبالتفكك بسبب توالى الأفكار دون أن تستكمل مقومات صحتها ، وبالتردد بسبب قلة حاسة الكاتب وضآلة إيمانه (الموضوعى) بالدعوة التى ينادى بها . وسيدل كل ذلك على نفسه أثناء العرض والنقاش .

أما بقية الكتاب ، فقد خصصه مؤلفه لتطبيق نظرية القالب - الموصى به - على مشاهد مأخوذة من افتتاحيات سبع مسرحيات أوربية مترجمة إلى اللغة العربية ، على أساس أنها تمثل القالب الأوربى فى عصور ودول مختلفة . وكأنما أريد بهذه التطبيقات ، تأكيد صلاحية النظرية للاستخدام فى كل زمان ومكان . وخلاصة القضية التى أهتمت توفيق الحكيم تُجيب عن تساؤله هذا : «هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمى ، وأن نستحدث لنا قالباً ، وشكلاً مسرحياً ، مستخرجاً

من داخل أرضنا ، وباطن تراثنا؟» (ص ١١) وبالرغم من أنه اعترف - منذ السطور الأولى - بصعوبة المهمة تنظيراً وتطبيقاً ، وبقلّة «الجدوى من الوجهة العملية» فى نظر الكثيرين ، إلا أنه أخذ يتابع محاولته فى البحث عن عناصر درامية شعبية مصرية فى تراث «الماضى السحيق» ، كى يبنى منها قالباً خاصاً (حقيقياً) . ولكى يتصف هذا القالب - فى رأيه - بالحقيقية ، اشترط فيه : «أن يكون صالحاً لأن تصب فيه كل المسرحيات على اختلاف أنواعها ، من عالمية ومحلية ، ومن قديمة وعصرية .» (ص ١٤) .

وتصنيع هذا القالب من مواد خام محلية ، ثم تصديره إلى شتى بلدان العالم للانتفاع به ، لن يلغى - فى رأى الحكيم - القالب الأوربى . أو العالمى المعروف ، لأنه - بدوره - «صالح لأن تصب فيه كل الموضوعات والأفكار من الغرب والشرق على حد سواء» (ص ١٤) . ولاشك أن هذه الدعوة جزئية ، ولم يحاولها - على ما يبدو - أى كاتب من الهند ، أو الصين ، أو اليابان ، أو أية دولة من الدول غير الأوربية ، التى تحظى بتراث مسرحى وطنى أصيل ، لم يتوافر أى نصيب

منه لمصر التي لم تعرف المسرح إلا منذ عهد قريب . ولم تنبه قط إلى إمكانية تنمية بذوره الضعيفة في المسليات الشعبية ، إلا بعد أن أخذ يطررها التطور الحضارى الحديث ، وفات زمنها ، ولاجدوى على الإطلاق من إحيائها .

أما المبرر الفكرى الذى أقام عليه الحكيم رؤيته في استخدام عناصر تراثية شعبية لصياغة القالب المسرحى المقترح ، فهو أن بعض أصحاب الدعوات الحديثة في الفن التشكيلي ، أو الموسيقى ، أو حتى الشعرى ، أو الذهنى ، ينادون باستلهم المتابع البدائية الأولى ، سواء تمثلت في فنون القبائل غير المتحضرة وأفكارها ، أو في تلقائية الأطفال ؛ لأن الفن البدائى - عند الحكيم - « أقرب إلى أن يكون فنا سماويا أى إنه نابع مباشرة من منبع عجيب ، لحيوية دافقة ، وقدرة في التعبير والخلق مجهولة المصدر » (ص ١٦) .

والآن ، ما العناصر الدرامية التراثية الشعبية التي يمكن الاستعانة بها في تشكيل القالب المسرحى الجديد ، الذى سيكون محلى الصناعة ، وعالمى الاستخدام ، والذى يناظر القالب الأوربى في سيطرته واحتكاره للسوق الدرامية ؟؟ لقد حصّرها توفيق الحكيم في هذه العناصر :

١ - الحكايات (الحاكي - الراوى) .

٢ - المقلداتى (المقلد - والمقلدة للأدوار النسوية) .

٣ - المذاح .

أما السامر - الذى تعلق به يوسف إدريس في بحثه عن شكل مسرحى - فقد استبعده توفيق الحكيم من عناصره التراثية ، بدعوى أنه غير أصيل ، ومشكوك في نسبه القومى الخالص ؛ لأن مافيه من مشاهد تمثيلية ، إنما عرف بعد جلاء الحملة الفرنسية عن مصر ، ويحتل تأثره بالفنون التمثيلية التي كانت تُعرض على ضباط هذه الحملة وجنودها .

١ - الحكايات :

ويعد أبرز العناصر التراثية الشعبية المذكورة . وهو - أصلاً - شخص يتجمع حوله الفلاحون ، أو جموع العامة أو الخاصة ، يستمعون إليه في شغف ، وهو ينشدهم الملاحم الشعبية على الرّابة ، كملحمة عنتر بن شداد ، والظاهر بيبرس ، وسيف بن ذى يزن . وإذا كان دور هذا الراوى - كما هو معروف عنه - مقصوراً على رواية الملاحم التقليدية ، فإن توفيق الحكيم ينقله إلى قالبه المقترح ، ويكل إليه نفس المهمة السردية تقريباً ، وهى إعلام المشاهدين باسم المؤلف ، وعنوان مسرحيته ، مع تقديم موجز عنها ، لتحلّد فيه بدايات القصة المؤداة ، وأمكنتها وأزماتها ، وأهم أسماء شخصياتها . كما يقوم - خلال العرض - بنطق بعض الإرشادات المسرحية ، ووصف الحركة التمثيلية ، وهو أمر نادر الحدوث . ولأن دوره محدود في أداء النص - بشكل عام - فقد عهد إليه الحكيم بوظائف أخرى ، منها « أن يكون مدير العرض الذى يراقبه ويوجهه علناً أماماً ، كما أنه يمكن أن يكون المخرج الذى يساعد المقلد قبل العرض على تفهم الشخصيات وملاحظها الظاهرة والباطنة ، ودراسة تفصيلات كل حركة ونبرة وإيماء تميز إحداها عن الأخرى . كما يمكن التوسع في عمل الحاكي ، فتحمله مهمة تفسير بعض المعاني

والمواقف والأفكار العسيرة ، وبخاصة في البيئات الشعبية التي قد تحتاج إلى ذلك ... كما يمكن أن يساعد المقلد في أثناء العرض في كل ما يحتاج إلى وجود شخص آخر » (ص ٢٠ و ٢١) .

وبهذا ، لن يكون الحكاوى شخصاً دارج الثقافة ، بل مثقفاً ثقافة مسرحية رفيعة ، تمكّنه من إخراج الروائع المسرحية العالمية ، والمشاركة فيها على النحو الدقيق المذكور الذى لا يمكن أن يتوافر إلا لأستاذ متخصص في التحليل المسرحى .

٢ - المقلداتى :

وهو شخص معروف في الأسمار الشعبية ، بارئجالاته التي يقلّد فيها أبناء الشعب من مختلف طبقاته ، تقليداً ساخراً يثير ضحك المشاهدين . ويعتمد هذا التقليد الساخر على محاكاة نبرات الصوت ، والإيماءة ، والحركة ، وتعبيرات الوجه ، وإيقاع الأداء . ولما لم تكن المرأة عنصراً مقلداً في الأسمار الشعبية - إلا فيما ندر - فقد أدخل الحكيم العنصر النسوى على قالبه المقترح ، كى يسند إليه أدوار النساء في المسرحية المؤداة .

ومع أن المقلداتى غير معروف في التراث الشعبى على نحو شائع وعريض - كالحكاوى مثلاً ، أو غيره - إلا أنه سيصبح - عند الحكيم - جوهر انقالب المقترح ، بل عموده وأساسه ، إن لم يكن هو القالب نفسه . فهو (وحده) يقوم بأداء كل أدوار الشخصيات المسرحية من الذكور ، مهما بلغ عددهم ، واختلفت أعمارهم ، وتنوعت أبعادهم الجسمية ، والاجتماعية ، والنفسية ، في حين تقوم المقلداتية (وحدها) بنفس الشيء بالنسبة لكل الأدوار النسوية في المسرحية ، مهما تعددت وتناقضت وتداخلت .

ومما يزيد هذه التأدية الفردية صعوبة وضنى ، ما يفرضه عليها الحكيم من أسلوب تنفيذى ، وهو أن المقلد غير الممثل . فأنتمثل - في رأيه - « يتقمص الشخصية ، ولكن المقلد عمله عكس التقمص ... فهو يتحرك بسرعة بين شخصية وأخرى في نفس الوقت ، وعليه أن يبرز معالم كل شخصية واضحة جلية مفروزة عن غيرها بكل سماتها وإشاراتها ونبراتها ولآزماتها وكوامن مشاعرها وتفكيرها ... كل ذلك مع عدم تقمصها ... فهو داخل فيها ومبتعد عنها في نفس الوقت » (ص ١٧ و ١٨) .

وبغض النظر عن شبه استحالة قيام رجل واحد مع امرأة واحدة بأداء كل أدوار العرض ، مهما تعددت وتباينت ، ومهما امتد طول المسرحية - الذى يبلغ في مسرحية « هاملت » لوليم شكسبير - مثلاً - مايقرب من أربعة آلاف سطر - فإن هذا المقلداتى مطالب - قبل كل شيء - بالآ يتقمص الشخصيات الذكورية الكثيرة التي يؤديها وحده ، بل عليه أن يقلدها فقط ، وأن يحتفظ « طوال الوقت بشخصيته الحقيقية » (ص ١٧) . وهنا يقع التناقض المربك الذى تستحيل المصالحة بين أطرافه الثلاثة : تقمص بالضرورة التقليدية ، تقليد بالمطالبة الحديثة ، وجود ذات المؤلف نفسه للرقابة . فالمعروف في الألعاب الشعبية ، أن المقلداتى يبذل غاية مافي وسعه ليتقمص الشخصية التي يؤديها ، حتى يبدو (صادقاً) و(مقنعاً) أمام مشاهديه . فهو عندما يقلد

وظيفة أخرى مختلفة ، يمكن أن يقوم بها الحكواتي إلى جانب تعليقاته المحدودة . فعندما يفقد المداح مهمته الشعبية - التي لا يكون شعبيا إلا بها - لن يصبح عنصرا شعبيا ، مدعوا - بصفة رسمية - للاشتراك في تشكيل قالب شعبي صميم ، بل سيصبح أي فرد ، مادام قد تجرد من مهمته الأصلية التي ولد عليها ، وتميز بها .

• • •

وبممكننا أن نستخلص من هذه المقدمة النظرية ، أن عناصر تشكيل القالب المقترح - كما نصّ المؤلف نفسه صراحة - تتمثل في ثلاثة أشخاص فحسب لأداء أية مسرحية على الإطلاق ، وهم : رجلان وامرأة ؛ أي الحكواتي والمقلداني ، والمقلداتية . أما المداح فلا أهمية له ، بل قد يفسد وجوده التركيز المستهدف في القالب المسرحي العربي . ولكن إذا كان دور الحكواتي - في هذا القالب - هو مجرد التقديم والتعليق ، فإنه لن يكون بذلك إلا الراوية عند بريخت أو غيره من المسرحيين الأوروبيين غير التقليديين . وبالمثل ، إذا كانت مهمة المقلداني عدم تقمص الشخصيات الكثيرة التي يؤدي أدوارها على التوالي ، فإنه - بالتقليد وعدم التقمص - لا يكاد يتعدى مهمة الممثل في المسرح الملحمي البريختي . ولما كان دور المداح سرديا وثانويا ، ونادر الحدوث ، فن الأجدي إسقاطه ، وإسناد دوره إلى الحكواتي . ومن هنا ، إذا كانت كل الشخصيات المقدمة على أنها تقليدية ومستولدة من بطن التراث الشعبي الخالص ، قد ظهرت في أزياء مستعارة ، بل مستخدمة من قبل ، فإين إذن الخصائص المحلية الصميعة في القالب العربي المقترح ؟ أليس من الأصوب أن نتصارع بصدق ، ونسمي الشخصيات - التي جيء بها من التراث الشعبي الذي يكاد يندثر - بمسمياتها الحديثة والفعالية الصحيحة ، والتي هي : الراوية ، والممثل الراوية ، والممثلة الراوية ، والمعلق ، وهي مسميات أوربية معروفة ومستخدمة في المسرح الأوربي ؟ إن منظرنا المصري - كما هو واضح من ذلك - يحوم حول نظرية بريخت في المسرح الملحمي ، مقنعا بأقنعة محلبة حائلة اللون ، وبخسة القيمة . وهذا التأثير البريختي ، نجده متخفيا ، مرة أخرى ، في مطالبة الحكيم جمهور المسرحيات المصبوبة في قالبه ، بأن يتيقظ ويشارك في نشاط الخلق في أثناء العرض ، وأن يرتفع عن « مستوى الفرجة النائمة » . أليس هذا المطلب نتفة بريختية في مسألة « التغريب » المشهورة ، وافترضا مثاليا لوجود متفرجين على درجة - ولو وسطى - من الوعي الحضاري ؟ إن كليهما يتمنى أن يحول الشكل الدرامي إلى شكل ملحمي ، بعد أن كانت قصص الملاحم تتحول إلى مسرحيات . ولهذا يزعم بعض المعلقين القدامى أن إسخيلوس كان يصف تراجيدياته بأنها فئات متساقط من مائدة هو ميروس الملحمية .

ويؤكد الحكيم كذلك وجوب مسرحية المسرح ، والافتداء بالمنظرين الأوروبيين المحدثين ، الذين يرفضون فكرة « الإيهام بالواقع » في المسرح ، ويقومون « بتركيب الديكورات في حضور الجمهور بعد فتح الستارة وأثناء العرض » (ص ١٩) . ولاشك أن مؤلفنا في نظريته هذه ، يتفق مع بريخت (وغيره من دعاة التخلص من الإيهام بالواقع) ، ولكنه (يحاول) أن يختلف عنه في الهدف من وراء ذلك . فإذا كان بريخت يرمى

شحاذا - مثلا - يجتهد في أن (يكون) هو الشحاذا نفسه ، صوتا ، وحركة ، وإيماءة ، وروحاً . بل إن الحكيم يؤكد دور هذا المقلداني في عملية (التقمص) هذه ، عندما يطالبه بجتمية إبراز « معالم كل شخصية واضحة ، جليلة ، مفروزة عن غيرها ، بكل سماتها ، وإشاراتها ، ونبراتها ، ولأزماتها ، وكوامن مشاعرها » ولا يمكن أن يتحقق هذا المطلب ، إلا بوسيلة (التقمص) ؛ ولكنه - في نفس الوقت - يطالبه بوسيلة أخرى ، هي (التقليد) و(عدم التقمص) ، ومن ثمّ يدخله إلى ساحة القالب الأوربي ، وهو معدّل في نظرية برتولد بريخت الملحمية . فالوظيفة الأساسية للممثل - عند بريخت - هي ألا يصبح الشخصية التي يؤديها على خشبة المسرح ، بل يحتفظ بشخصيته هو ، ثم (يقدم) الشخصية المسرحية تقدما (سرديا) . عليه أن يعرض الشخصية ، معتبرا نفسه (راوية) قص للشاهدين وقائع حدثت لبعض الناس في زمن غابر . وهذه الطريقة يشعر المتفرج بأن الممثل هو شخص (يحكي) ما حدث ، وليس هو الشخصية ذاتها ، بكل أبعادها المعروفة . وهكذا ، يتردد المقلداني بين مذهبين متناقضين في التمثيل - يمثلها استانسلافسكي وبريخت . وهذا يحتاج إلى تدريب شاق وعسير ، لابتاح إلا لقلّة من كبار الممثلين . وهنا يصدق قول الحكيم نفسه : « إن المقلد هنا ، يحتاج إلى موهبة وبراعة أكثر مما قد يحتاج الممثل » (ص ١٨) . ولاشك أن توافر هاتين الميزتين ، مطمح مضمّن ومتعذر المثال . بل إن المقلداني - على هذا النحو المطلوب - سيفقد خصائصه الشعبية التلقائية في الأداء ، وبتوه - عند التدريب المفروض - في مذاهب تمثيلية ، هي - بالضرورة - من خصائص (القالب) الأوربي ، في أسنى مراحلها .

٣ - المداح :

وهو العنصر الثالث الذي التقطه توفيق الحكيم من أفانين التراث الشعبي ، ولكنه عده عنصرا غير مهم في تشكيل القالب المسرحي المقترح . « إن قالبنا يقوم أساسا على الحكواتي ، والمقلداني ، وأحيانا المداح إذا لزم الأمر » (ص ١٤) . ولم يحدث هذا الأمر ، إلا مرة واحدة عند تطبيق النظرية في سبع مسرحيات .

ولما كان دور المداح - على هذه الصورة - لقيمة عملية له ، فقد أهمل الحكيم - في مقدمته النظرية - الحديث عنه ، أو حتى التعريف به . والمعروف أن المداح ، يمثل لونا من ألوان الغناء الشعبي الأصيل . ففي أيام الحصاد - بصفة خاصة - ينتقل المداح بين القرى والكفور ، ويقوم بالنقر على الدف ، وهو يروي للأهالي - في شكل إنشادي وترتيلي - قصصا منظومة في اللغة العامية عن معجزات الأنبياء ، وكرامات الأولياء ، وأخبار الصالحين ، لما في ذلك كله من عبر ومواعظ . ولأن المداح يفتح أناشيده الروائية ويختمها بمدح الرسول ﷺ ، فقد وُصف بذلك المسمى .

ولقلة شأن المداح في القالب الجديد ، فقد عهد إليه الحكيم - على سبيل الترضية - بدور الجوقة في مسرحية « أجا ممنون » لإسخيلوس ، وذلك عند تطبيق أصول هذا القالب ، على تلك المسرحية . ويعني هذا شيئا خطيرا ، وهو أن المداح قد نحل عن وظيفته التراثية المعهودة ، وتقلد

ترجمة خليل مطران ، و«دون جوان» لموليير من ترجمة إدوار ميخائيل ، و«بيرجن» لأيسن من ترجمة علي الراعي ، و«بستان الكرز» لتشيفوف من ترجمة سهيل إدريس ، و«ست شخصيات تبحث عن مؤلف» لبرانديللو من ترجمة محمد إسماعيل ، و«هبط الملاك في بابل» لدورينيات من ترجمة أنيس منصور .

ولم يصب الحكيم - بالطبع - هذه المسرحيات بكاملها في قلبه ، بل قام بصب المشاهد الافتتاحية الأولى من كل مسرحية في الصورة المعدلة . وكان الحكواتي في كل تجربة يتخيل الجمهور أمامه ، ويتقدم إليهم بملابسه العادية ، ويذكر اسمه الحقيقي ، وعنوان المسرحية ، واسم مؤلفها ، وسطوراً قليلة للتعريف بالموضوع المعالج ، ثم يلزم الصمت ، إلى أن تسنح له الفرصة بالتدخل - في أثناء أداء المقلدات أو المقلدات لأدوارها - كي يروي شيئاً قليلاً عن طبيعة المكان ، أو تحديد الزمان ، أو نوعية الشخصيات المؤداة :

الحاكمي : أنا الحكواتي ... (يذكر اسمه الحقيقي) أعرض عليكم اليوم لعبة للمؤلف الشاعر إسخيلوس اسمها أجاممنون ... كان ياما كان ياسعد ياإكرام ، ملك يدعى أجاممنون ، على بلد يسمى أرجوس ... ذهب هذا الملك إلى حرب طروادة ... ثم عاد منتصراً ... وفي غيبته اتخذت زوجته المسماة كليتمسترا عشيقاً يدعى إيجيست ... فلما عاد زوجها أجاممنون استقبلته بالترحاب ، ولكنها أضمرت له الشر ... الخ (ص ٢٦) .

ثم يتقدم المقلدات ويذكر اسمه الحقيقي ، ويعدد أسماء الشخصيات الرجالية التي سيلعب أدوارها (بمفرده) ، كما يتقدم المقلدات - بعده - وتذكر ، بدورها ، أسماء الحقيقي وأسماء الشخصيات النسوية التي ستؤديها (وحدها) ، وقد ورد ذلك في مسرحية «دون جوان» هكذا :

المقلد : أنا المقلدات (يذكر اسمه الحقيقي) سأقلد دون جوان ، وسجاناريل ، وجسمان ، ودون كارلوس ، ودون ألونس ، ودون لويس ، ويبيرو ، وتمثال الحاكم ، ومسيو ديمانش التاجر ، ولارامسي السياف ، ثم الشحاذ ، والشبح ، حتى الخدم والحشم و...

الحاكمي : وإيه كيان ؟ أنت زحمة قوى... كفاية !! وانت يا حضرة الست ؟

المقلدة : أنا المقلدات ... (تذكر اسمها الحقيقي) سأقلد دون إلفيرا ، وشارلوت ، وماتيرين ، والفلاحتين ...

الحاكمي : جميل ... فلنبداً اللعبة إذن ... الخ (ص ٩٧) .

ثم تمضي المسرحية ، على أساس أن يقوم المقلدات (وحده) بتشخيص كل أدوار الرجال ، مع المقلدات التي تقوم (وحدها) أيضاً بأداء كل أدوار النساء . فالمقلدات يقلدن (ولا يمثلن) جميع شخصيات المسرحية من الذكور ، وذلك بنطق كل المادة القولية الخاصة بها ، وأداء تعبيراتها الجسمية من حركات وإيماءات وسكنات . فإذا كان مسئولاً عن أداء حركات المبارزة ، والصفع ، واللكم والتفيل ،

من عملية التفرغ في النص والتمثيل والإخراج إلى بقطة جمهوره ، وإشراكه - بوعي - في مناقشة القضية المطروحة على خشبة المسرح ، وإبداء الرأي فيها والعمل على تغيير الواقع المعاش ، فإن الحكمي يهدف من إلغاء الإيهام إلى إشراك جمهوره في عملية الخلق ، «ولو بمتابعة أسرار الخلق ... (و) كيف صنعت - اللعبة» المعروضة (ص ١٩) . ولا يضيف الحكمي بذلك شيئاً ذا بال ، لأن المتفرج - على أي حال - يقوم بالمشاركة الوجدانية والعقلية ، واستيعاب العرض . ويتوقف هذا الاستيعاب على قدرات المتفرج الشعورية والذهنية ، وعلى معطيات العرض في المساعدة على تحقق الاندماج ، أو الانفصال ، أو المشاركة . ومن ثم كانت العلاقة بين المتفرج والعرض المسرحي عملية ثقافية معقدة ، يختلف التجاوب الشعوري والذهني فيها من متفرج إلى آخر ، ومن مسرحية إلى أخرى .

ويصبح الحكمي في قلبه المقترح أورياً - مرة أخرى - حينما يتبادى بالاستغناء عن خشبة المسرح التقليدية ، ومهامها المألوفة عند أداء العرض ، إذ يمكن تنفيذه فوق أي حيز محدود من الأرض ، سواء كان داخل الدور أو خارجها . ومن ثم لن يحتاج هذا الأداء - كما يقول - إلى ديكور ، أو أزياء خاصة ، أو إضاءة ، أو «مكيحة» ، أو «إكسسوارات» ، وإنما يتم الأداء بملابس اللاعبين العادية ، سواء كانوا من المحترفين ، أو العمال ، أو الفلاحين . والحكمي - في هذا كله - يمشي بعض الحركات المسرحية الحرة في أوروبا وأمريكا ، التي تقوم عروضها المبسطة في الشوارع والميادين والأفنية والمراجعات . وأنا لنجد صدى هذا التبسيط - على سبيل المثال العشوائي - في السطور الأولى من افتتاحية مسرحية «أنشودة حول لوزيتانيا» ، إذ ينص مؤلفها «بيتر فايس» على أن «يقوم بعرض جميع أدوار المسرحية سبع شخصيات : أربع منها نسوية ، وثلاث من الرجال على أن يكونوا جميعاً في ملابسهم العادية اليومية ، وعلى أن يتم الانتقال من دور إلى آخر بأبسط الوسائل . يكفي شيء واحد ليتحقق التغيير : غطاء رأسي من المنطقة الاستوائية : علامة صليب ، قبعة أسقف ، عصا ، كيس ... الخ ... ويقوم الممثلون بأداء الشخصية الأوربية ، أو الأفريقية بالتبادل ، بغض النظر عن لون البشرة» .

التطبيق

بعد توفيق الحكمي - بلا منازع - إمام مؤلفي الدراما في أقطار العالم العربي كله ، فلقد أسهم - ولا يزال يسهم - في إثراء الفكر المسرحي وتطويره ، بما بضعه من مسرحيات ، ويقدمه من آراء حول طبيعة الفن ومشكلاته . ولهذا ، كان ملزماً بتطبيق نظريته الخاصة بالقالب المسرحي المقترح ، على مختارات من النصوص المسرحية . ولكنه بدلاً من أن يصب في إحدى مسرحياته المعروفة ، لجأ إلى التجريب في بعض المسرحيات العالمية الشهيرة ، وكأنه أراد بذلك أن يثبت أن قلبه قادر - كما قال - على استيعاب «آثار الأعلام من إسخيلوس وشكسبير وموليير ، إلى إيسن وتشيفوف ، حتى برانديللو ودورينيات (ص ١٦) . أما المسرحيات التي اختارها لإجراء تجربته ، فهي : «أجاممنون» لإسخيلوس ، من ترجمة لويس عوض ، و«هاملت» لشكسبير من



والمساومة ، والجري ، والغضب ، والقهقهة ، والجنون ، والبكاء ،
والنوم ، والشخير ، والحرق ، والاعتصاب ، والصعود ، والصراخ ،
والانبطاح ، والتردد ، وكل أنواع التعبيرات الغريبة دون الاستعانة بأية
أدوات أو أجهزة مسرحية ، فهو مشغول أيضاً عن نطق كل
المونولوجات ، والديالوجات ، والتجنيبات ، والمخادعات الفردية ، مما
تشابكت أو تعددت في المشهد المسرحي الواحد . وأيضاً فإن عليه - وهو
ينطق كل ذلك - أن يراعى في كل شخصية - رسمها المؤلف - نوعية
اللهجة . واللكنة ، ودرجات الهمس ، والجهر ، والتركيز ، والإيقاع ،
والنعومة ، والغلظة ... الخ . وإذا كان هناك مشهد - في المسرحية -
يؤديه عدد من الرجال ، فعلى المقلد أن يميز خصائص كل رجل من
الناحية البدنية ، والوجدانية ، والتزوعية ، والإدراكية ، وأن يسرد
حوارهم كله في تنابع ، ويخص كل متحاور باسمه عندما يتكلم في كل
مرة . ولعل المثال التالي - من مسرحية « هاملت » - يصور مهمة المقلد
العسيرة عليه ، والمركبة للمشاهدين :

الحاكمي : ... اشرع الآن في العمل أيها المقلداتي ... وقلد لنا برناردو
وقد أقبل على فرنسيسكو ، ومادار بينهما من حديث ...
المقلد : (مقلداً برناردو ، مقلداً على زميله) من الزؤل ؟ .. تعرف !!
- لا .. وإنما عليك الرد .. قف ، وقل من أنت ؟؟

- يحيا الملك !
- أبرناردو ؟

- هو بعينه ...

- جئت في الميعاد بالدقة ...

- سمعت ساعة انتصاف الليل ... أدرك سريرك يا فرنسيسكو ...
- ألف حمد لك على هذه المنة .. البرد قارس .. وقلبي في

وحشة ...

- اذهب راشداً ، طاب لك الليل .. وإذا لقيت رفيقي في
العسس هو راسيو ومرسلس فأوصهما بالإسراع في الهجاء ..
- أظنها بمسمع مني .. هيا وقوفاً ! من الرجال ؟
الحاكمي : هاهما هوراسيو ومرسلس يقدمان .. ويقولان معلنين ...
المقلد : - (هوراسيو) أصدقاء لهذا البلد ...
- (مرسلس) ومن بطانة ملك الدنمرك ...
- (فرنسيسكو) طاب ليلكم ...
- (مرسلس) انصرف بسلام .. من حلّ محلك ؟
- (فرنسيسكو) برناردو حلّ محلي .. طاب ليلكم ...
- (مرسلس) إيه برناردو ؟
- (باناردو) ماذا تريد ؟ هوراسيو من أرى هناك ؟
- (هوراسيو) بضعة صغيرة منه .. أو بعضه ..
- (برناردو) مرحباً هوراسيو .. مرحباً أيها الجواد مرسلس !!
- (مرسلس) وبعد ... أفعاد ذلك العليف في هذه الليلة ؟
- (برناردو) لم أر شيئاً ..
- (مرسلس) هوراسيو يقول إن ذلك محض توهم ... الخ
(ص ٦٤ - ٦٦)

كما يجب على المقلداتية - أيضاً - أن تقوم (وحدها) بكل ذلك ،
بالنسبة لأدوار النساء مما تعددت ، وتنوعت ، وتداخلت أيضاً . فإذا
كان هناك في النص المسرحي مشهد مشاجرة عنيفة بين ثلاث نسوة
غاضبات متخاصمات ، ومعهن امرأة رابعة تتكلم في التليفون لاستدعاء
رجال الأمن ، وخامسة تزجر ساخطة بسبب خطورة المعركة المحتدمة ،

وسادسة تعلق على مايجرى وهي فرحة سعيدة بذلك ... فعلى المقلدة - في قالب الحكيم - أن تقوم (وحدها) بتوصيل كل هذه الألوان من الحوار والحركات والانفعالات المختلفة في آن واحد إلى المتفرجين ؛ وعلى المتفرجين أن يتلقوا هذه الصور المركبة المتداخلة المتزامنة ، ويتخللوا على النحو الصحيح ... وهو أمر مربك ، ومستحيل التحقيق .

إن التطبيق - بلا ريب - هو المعيار الصحيح لتقوم الرؤية النظرية ، وتحديد أوجه القصور والتحيز فيها . وفي مجال الدراما على وجه الخصوص ، يبدو أن كثيراً من النظريات المتعلقة بها يبدو صحيحاً ومقتعاً في ذاته ، إلا أن أصوله نهت وتهاقت عند التطبيق العملي . فمثلاً ، أصول النظرية الملحمية في الدراما - كما عارضها صاحبها برنخت بأصول النظرية الأرسطية - ليست مطابقة في مسرحياته على نحو كامل ، حتى ليبدو برنخت - في كثير من مواضع تطبيقاته - أرسطياً برغم أنه ، وغير برنختي برغم أنه أيضاً . وعلى هذا ، فإن التطبيق - الذي قام به الحكيم على النماذج التي اختارها من افتتاحيات المسرحيات السبعة المتقاة من التراث العالمي - دليل على قصور النظرية وعدم جدواها ، بل أثبت إساءتها إلى بنية هذه المختارات ، ومعانيها ، وتجريدها من الطقوس الدرامي السحري الذي لا تصبح ذاتها إلا به . فليس من المعقول - أو المقبول - أن تصور شخصاً واحداً - مهما تسامت قدراته - بمثل - على نحو مقنع وصحيح - أدوار سبع وعشرين شخصية رجالية في مسرحية واحدة ، كمسرحية «هاملت» ، بالإضافة إلى أدوار الحرس ، والأتباع ، وبرغم اختلاف أعمار كل هؤلاء ، وأبعادهم الجسمية ، والاجتماعية ، والنفسية ، أو تقوم ممثلة واحدة - مهما بلغت مهارتها - بأداء أدوار خمس عشرة امرأة في مسرحية واحدة كمسرحية «مشهد من الشارع» لألبر رابيس ، مثلاً . وليس من المعتاد - أيضاً - أن يحفظ ممثل وممثلة - عن ظهر قلب - النصوص المسرحية المقدمة كلها ، وإن استغرق النص الواحد مايزيد على مئتي صفحة ، كنص مسرحية «فاصل غريب» ليوجين أونيل ، مثلاً . وليس من المقبول كذلك ، أن يبقى ممثل وممثلة أمام جمهور المتفرجين طوال ثلاث ساعات أو أربع ، يؤديان خلالها مسرحية تراجمية عالمية طويلة ذات حركات ثانوية ، ومونولوجات ، وديالوجات متتابة أو متزامنة أو يؤديان مسرحية كوميدية متعددة الشخصيات والمواقف والأجواء ، كمسرحية «قبصر وكليوباترا» لبرنارد شو ، مثلاً .

قد تكون التأدية الفردية جائزة ومقبولة بالنسبة للحكواتي ، إذا كان يقوم بإنشاد ملحمة ؛ لأن قالبها الروائي - وهو جوهر التفريق - يختلف عن قالب الدراما التجسدي . فالملحمة صياغة سمعية ، تتوافر فيها عناصر القصة المشوقة ، بما فيها من أحداث متسلسلة ، ووصف ، وتفسير ، وتكرار ، وتأكيذ ، وتنغم ، وتبسيط عفوي ، وكل مايتيح لجمهور العامة فرصة المتابعة السمعية ، والتصور ، واستعادة المسوع ، بل حفظه ، ومعايشته ؛ لأن الملحمة الشعبية هي الانعكاس الصادق للوجدان الجماعي العربي ، والنفض الأصيل الموروث عن أجيال سالفه . أما المسرحيات العالمية - بالنسبة لهذا الوجدان - فستبقى دائماً غريبة عليه ، بل شاذة ومستبهمة ؛ لأنها وافدة من عوالم أجنبية ، قد تكون إنجليزية ، أو فرنسية ، أو ألمانية ، أو هندية .

وقد يكون المقلداني - في القالب المسرحي المقترح - نابعة في أدائه ، وفوق مستوى البشر ، إلا أن انتقاله المستمر بين كثير من الشخصيات التي يقلدها وهي محكومة بأصول قالب درامي يعتمد على الحوار المتبادل ، والتركيز ، والتحريك - سيربك المتفرج ، ولن يمكنه - أبداً - من التعرف على ملامح كل شخصية على حدة كما صورها المؤلف بالحوار ؛ ولا من متابعتها في حالاتها المتقلبة . كما أن هذا الانتقال لن يمكن هذا المتفرج من الملمة الخيوط التي تربط بين الأحداث ، ولان استيعاب العمل الفني من حيث هو مركب من أجزاء يسودها مناخ عام ، وروابط انفعالية متغيرة ومتزامنة . ولاشك أن العجز عن الإدراك منذ البداية ، سيصيب المتفرج - حتماً - بالملل ، والإحباط ، والرفض ، مهما افترضنا أنه متفرج استثنائي ، أوفى حظاً كبيراً من القدرة على الاستيعاب ، لا تتوفر إلا لمثقف درس النص دراسة معمقة قبل المشاهدة . فالحكيم - مثلاً - يجرى بعض التعديلات على موقف من مسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» ، ويضعه في تطبيقاته على النحو التالي :

الحاكمي : عندئذ يدخل بواب المسرح وقد وضع قبعة على رأسه ، وبعد أن يعبر القاعة يعلن إلى المدير وصول ست شخصيات ، ويتقدم هؤلاء الأشخاص في القاعة ، وهم ينظرون حولهم وتبدو عليهم الحيرة والارتباك ...

المقلد : (البواب) معذرة ياسيدي المدير ! ..

- (المدير) ماذا أيضاً ؟

- (البواب) بعض الناس يسألون عنك يا سيدي ...

- (المدير) ولكننا في التجربة الآن ! .. وأنت تعلم جيداً أنه

غير مسموح لأحد بدخول المسرح أثناء تجربة المسرحية ..

(يوجه كلامه بعيداً) من أنتم أيها السادة وماذا تريدون ؟

- (الأب وهو أحد الأشخاص الستة) نحن ياسيدي ... نحن

نبحث عن مؤلف ... الخ

(ص ١٦٨)

من هذه السطور القليلة ، يطالب الحكيم الفلاح المصري الأثمي وهو يشاهد المسرحية المذكورة في ساحة الجرن ، أو من العامل البسيط في فناء المصنع ، أن يتصور عشر شخصيات - على الأقل - ماثلة أمامه ، وهي : بعض الممثلين والممثلات يتحاورون مع مدير المسرح ، الذي يفاجئه البواب بالدخول مع الشخصيات الستة التي تبحث عن المؤلف . وعلى المقلد - في نفس هذه السطور المحدودة - أن يؤدي أدوار المدير والبواب والأب على التتابع . ولا يمكن - من هذا الحوار ، وهذا الأداء الفردي - أن تتحقق في خيال المتفرج صورة صحيحة لعلاقات هذه المجموعة الكبيرة من الشخصيات ، لسبب بدهي وبسيط ، وهو أنها خلقت أصلاً كي توضع (جماعياً) فوق خشبة المسرح ، وأن تُرى خصائصها الفردية وتُحس روابطها الانفعالية . ولو كان الحكيم قد صَبَّ مسرحيته الشهيرة «أهل الكهف» في قالبه المقترح ، وقدمت عملياً في صالة مجزلة ، وشاهدها أصدقاؤه وخدمه ، لهالته النتيجة ، وأصيب بضيق شديد ، لتصور الرقعة الدرامية ، واستيهام أفكار المسرحية ، لاعلى الذين لم يقرأوها من قبل فحسب ، بل أيضاً على العارفين بها ،

الخفية ، وألوان التوتر الحادة المستخفية ؛ أو مسرحيات «ميتزلنك» ذات الأحداث المفككة ، والشخصيات التي تتحرك كالدُمى ، ولاتفهم أفعالها أو دوافعها الكامنة خلفها ، وتسيطر عليها الأحاسيس الداخلية ، وأنجواء الغموض والأساطير .

وهناك دليل مادي آخر على عدم صلاحية القالب المقترح للاستخدام ؛ وهو أن المؤلف نفسه لم يحاول - خلال هذه السنوات الطويلة الماضية - أن يصب فيه أية مسرحية له ، ويدفع بها إلى الحكواتية ، والمقلداتية والمذاهب في ريف مصر (الحديثة) ، «كي يحققوا الأمل الذي طالما تمتأه الجميع في كل مكان ، وهو : (شعبية الثقافة العليا) ، أو بعبارة أخرى هدم الفاصل بين سواد الشعب ، وآثار الفن العالمي الكبرى» (ص ١٧) . كذلك لم يجرؤ أى مخرج ، أو ممثل ، أو كاتب في مصر - أو في أى قطر عربي (أو في قطر أجنبي) بطبيعة الحال - على صب أية مسرحية - معروفة أو مجهولة - في هذا القالب الزنزاني الضيق ، برغم شدة حاجة فرق الأقاليم - بصفة خاصة - إلى نصوص مسرحية ، لا تحتاج إلى عدد كبير من الممثلين والممثلات ، أو إلى ديكورات ، أو مساح مجهزة بالوسائل التقليدية .

لقد كتب «آرثر ميللر» مسرحيته المعروفة «موت بائع متجول» ، كى يؤديها ثمانية ممثلين ، وخمس ممثلات ، على أن تنتقل الأحداث والشخصيات بين عالم الحاضر ، وعالم الماضي ، أى بين مرحلة الشيخوخة البائسة ، ومرحلة الشباب المفعمة بالأمل . ماذا يحدث له ، لو علم أن حكايات ، ومقلدات ، ومقلداتية ، سيقومون ثلاثتهم - بملابسهم اليومية المعتادة ، فوق أرض عارية من أى عنصر مسرحي - بأداء أدوار كل هذه الشخصيات المتنوعة ، التي تفيض مرة في الذهن ، في عام ١٩٢٨ ، وأخرى في الواقع في عام ١٩٤٢ ؟ حتماً سيصاب بالذعر الشديد خوفاً على عمله من التلف البنائي ، والمحل الفكرى ، أو - ربما - بالإعجاب الخرافي الساحق .

إن غاية القالب المقترح ولبابه هما - في بساطة - اختصار عدد الممثلين والممثلات (مهما بلغ) في أى نص مسرحي معروف ، إلى ثلاثة فحسب ، أو أربعة في الحالات النادرة جداً ، على أن يكونوا قادرين - بلا خشية المسرح ، أو ديكورات ، أو أزياء خاصة ، أو «مكبجة» ، أو مؤثرات صوتية وضوئية - على عرض هذا النص في صيغة أدائية تكون أقرب إلى السرد منها إلى التمثيل المعتاد أمام أى تجمع بشري أو في وسطه . ولهذا «التقشف الشديد» ، يسمى توفيق الحكيم مسرحه بـ «المسرح المركز» ، ولكنه يعاود تسميته باسم مناقض وخاطئ تماماً ، حين يطلق عليه اسم «المسرح التشرىحي» ، لأنه - في رأيه - يقوم على التركيز التشرىحي للشخصيات . ولاشك أن المسرح لا يُعد مُشرِّحاً ، إذا ضغطت عناصره الأساسية والفرعية ، وحذفت كل خلفياته الجمالية ، وعاش بنصف حياة درامية ، وأخرى سردية . أما لماذا يكون هؤلاء المؤدون الأربعة - الحكواتي ، والمقلدات ، والمقلداتية ، والمذاهب - من العناصر الشعبية الغنائية والملهوية البدائية ، التي هي في سبيلها إلى الانقراض نتيجة لزحف وسائل الإمتاع والتشويق الحديثة وتغلغلها في

بعد أن أصبحت - بالنسبة إليهم - نصاً مضغوطاً ، باهت الملامح ، يتنفس في صعوبة شديدة ، في قالب فولاذي ضيق ، لا شئ - مرة أخرى - إلا لأن النص المسرحي له عالمه الخاص الذي لا يتحقق ذاته كاملة إلا بتجسيده في فراغ المكان والزمان ، وإعاشته في إطار عصره ؛ ولا يمكن أن يحقق ذلك ممثلان اثنان لكل أدوار الرجال والنساء . هذا فضلاً عن أن قراءة النص المسرحي قراءة متأنية للتعرف على طبيعة الشخصيات والأحداث ومناخها العام ، لا تغنى عن خشبة المسرح التي تتجسد فوقها الشخصيات والأحداث في بيئاتها المادية والنفسية ، لأن خيال القاري - مهما كان حساساً ومنطقياً - لن يستطيع أن يخلق لنفسه عالماً مسرحياً متكاملًا ، يلم فيه بكل دقائق الحياة المتحركة التي يحققها المسرح بإمكاناته المادية ، وجهود (مجموعة) من الممثلين والفنيين المختلفين ، والمتكاملين .

كما أن هذا القالب المقترح - الذي يجرّد المسرحية من وعائها النفسى والجمالى - تعجز حيلته ويفتضح قصوره ، إذا ماتعرض للمسرحيات ذات الطبيعة الإيحائية ، أو ذات التركيبة الخاصة ، التي يستحيل عليها الإذعان لعملية حشرها وكبسها في أداء فردين اثنين ، أو حتى ثلاثة ، مثل المسرحيات النفسية ، أو اللا معقولة ، أو الرمزية ، أو التعبيرية . فالمسرحية التعبيرية - مثلاً - تهدف إلى تجسيد مكنونات العقل الباطن ، فتستعين - في ذلك - بمناظر متعددة ، ولغة مقتضبة ، وتلفازية ، ومفككة ، وسريعة ، وشاعرية . ويحتاج تجسيدها إلى أداء تمثيلي متسرع وإيقاعات موسيقية وصوتية رمزية ، مع استخدام الأقنعة ، والملابس الغريبة ، والإضاءة الملونة ، وكل مامن شأنه أن يبيىء المناخ لظهور الأشباح ، وأطياف الوحوش ، ويحرك الخيال ويكشف لاشعور الإنسان .

ولا يعجز هذا القالب المقترح عن نقل الجو الانفعالى العام - أو نقل رؤية شكسبير المعقدة في مسرحية «مكبث» ، أو «هاملت» ، أو «الملك لير» - فحسب ، بل يتمخض ، عند التطبيق ، عن كثير من المشكلات التي أشرنا إلى بعضها من قبل ، مثل مشكلة أداء مايجرى من حوار بين الشخصيات المترامنة ، وعجز الممثل الواحد - المقلداتى - عن أن يوصل توصيلاً صحيحاً خصائص العدد الكبير من الشخصيات في المسرحية الواحدة على نحو ما نجد في مسرحية «هبط الملاك في بابل» ، حيث يزعم تقليد خمس عشرة شخصية من الرجال ، إلى جانب الوحدات الجماعية :

«أنا المقلداتى ، سأقلد الملك ، والشحاذا ، والملاك ، ونمرود ملك بابل السابق ، ورئيس الوزراء ، وكبير الكهنة ، وقائد الجيوش ، ورجل البوليس ، والمليونير ، وتاجر النبيذ ، وتاجر لبن الحمير ، وأحد الطهاة ، وجندى أول ، وجندى ثان ، وجندى ثالث ، وعدد من الشعراء ، والجهاهير» . (ص ٢٧٣) .

كذلك يعجز القالب عن تصوير المشاهد المركبة كالشهد الثاني من الفصل الثاني في مسرحية «هاملت» ، حيث المسرح داخل المسرح ، والشخصيات الكثيرة المشحونة بانفعالات والتسوُّغ والتوجُّس ، أو تصوير مسرحيات تشيخوف ذات الأفعال غير المباشرة ، والميلودرامية

الثقافات القديمة بالعالم الثالث ، ولا يكون هؤلاء المؤدّون من عناصر أخرى مثقفة ومدربة حتى تكون قادرة على أداء هذا العرض الذي يتطلب قدرات أدائية مثالية - فلن نجد على ذلك رداً ، إلا أن تسقط الصفة الشعبية عن تلك العناصر التقليدية ، التي لانظير لها في العالم العربي المعاصر ، الذي نفترض أنه سيقوم باستيراد القالب المقترح لاستغلاله .

حاشية على الموضوع

الملاحظ - من الواقع النظري والعملي هنا - أن القالب العربي الذي يقترح الحكيم تركيبة من عناصر شعبية هو قالب للأداء المسرحي فحسب ، وليس للتأليف على منواله . فهو نفسه لم يمارس فيه إبداعاً عملياً ، ولم يتصور احتمال انجذاب صمويل بيكيت إليه ، أو بيترافيس ، أو دورينيات ، أو تينسي ولمز ، أو هارولد بنتر ، أو سعد وهبه ، أو ألفريد فرج ، أو حتى هو ذاته ، كي يؤلفوا مسرحيات جديدة ، طبقاً لمنهج مبتدع في التأليف الدرامي ، وإنما هدفت الدعوة - حسناً يبدو من التطبيقات بصفة أساسية - إلى صبّ أية مسرحية جاهزة التأليف في هذا القالب . كذلك تردد هذا المعنى أكثر من مرة في أثناء التنظير : « كما أنه يجب لكي يسمى قالباً حقيقياً أن يكون صالحاً لأن نصب فيه كل المسرحيات ، على اختلاف أنواعها ، من عالمية ومحلية ، ومن قديمة وعصرية » (ص ١٤) . وفي استطاعة هذا القالب أن يحمل آثار الأعلام ، من إسخيلوس وشكسبير وموليير ، إلى إيسن وتشيفوف حتى برانديللو ودورنجات » (ص ١٦) . على أن توفيق الحكيم قد ناقض ذلك ، حين أشار إشارة غامضة ، يمكن أن يستدل منها على إمكانية (التأليف) في القالب العربي ، حين قال : « وكما نصب نحن - منذ القرن الماضي - فكرنا وموضوعنا في الشكل أو القالب الأوربي أو العالمي ، فإن الشرط الأساسي لما يمكن أن نسميه قالباً عربياً هو أن يستطيع الأوربيون بدورهم هم ، وغيرهم من مؤلفي العالم ، أن يصبوا في قالبنا العربي أفكارهم وموضوعاتهم » (ص ١٤) .

ولاريب في أن جوهر (التنظير) ، وجميع التطبيقات العملية ، لا ينفيان هذا الادعاء المظنون فحسب ، بل يؤكدان ، بما لا يدع مجالاً للشك ، أن التأليف المباشر في القالب المقترح هو ضرب من المستحيل . فإذا ما تصوّرنا - مثلاً - أن الشاعر المسرحي « ماكسويل أفرسون » قد مزّق مسرحيته « إليزابيث ملكة » ، كي يعيد تأليفها (شعراً) في القالب العربي ، فإن عليه أن يتخيل الأحداث التاريخية والمبتكرة ، ومسار الحبكة الرئيسية وفروعها ، وجميع طبائع ثمان وعشرين شخصية وكلامها وحركاتها ، بالإضافة إلى الحراس . وهذه الشخصيات تتنوع أعمارها على النحو التالي : اثنتان وعشرون شخصية رجالية ، أربع منها بين العشرين والثلاثين ، وثمان بين الثلاثين والخمسين ، وثلاث بين الخامسة - والثلاثين والأربعين ، وثلاث بين الخامسة - والستين والسبعين ، وواحدة في الثمانين . أما الشخصيات النسوية فست ، إلى جانب وصيفة ، وأعمارهن كالتالي : ثلاث منهم بين السادسة عشرة والعشرين وواحدة بين الثامنة عشرة والخامسة والعشرين ، وواحدة تبلغ الثمانية والستين . هذا إلى جانب الأماكن والأزمنة المتعددة . إذا ما تمّ للمؤلف تصوّر كل ذلك في خياله ، فعليه أن يصبّه في القالب العربي ،

فيجعل الحكواتي للرواية والشرح ، والمقلداني لتأدية أدوار اثنتين وعشرين شخصية رجالية ، والمقلداتية لأداء أدوار النساء السبع . وإذا ما وقعت المعجزة ، وتمّ للشاعر الأمريكي المستعرب تأليف مسرحيته في الأسلوب المقترح ، فلن تكون أبداً مسرحيته المعروفة بهذا الاسم ، بل ستكون كيساً شكلياً معبأً بزرحة من الشخصيات المتداخلة ، وألوان الحوار المعقدة ، التي تعيش في غيبوبة من الغموض واللبس ، وعندئذ لن يصلح هذا الكيس المسموح للعرض على الجمهور . فإذا ما استبعدنا (احتمالية) الدعوة إلى التأليف المباشر في القالب العربي ، فإن الوجه الآخر لاستغلاله ينحصر في عملية صبّ المسرحيات الجاهزة فيه ، لإعادة قولبتها . وهذا يعني - في بساطة - أنه يتحتم على أي مؤلف - في الشرق ، أو الغرب - يؤدّ الالتجاء إلى هذا القالب المقترح ، أن يبدع نصّه الدرامي - أولاً وقبل كل شيء - طبقاً لأصول القالب الأوربي ومقتضياته ، ثم يقوم - هو أو غيره بصبّ النصّ المبدع في القالب العربي . وهذه الحقيقة الواضحة ، تجرّد القالب العربي المزعوم من خصائص القالبية وجوهرياتها التي تميز القالب الأوربي المعروف . ومن ثمّ يصبح القالب المدعى بمجرد صيغة حديدية ضاغطة ، المهدف الوحيد منها هو تصغير حجم النصوص المسرحية ، واختزال جمالياتها إلى أدنى حد ممكن ، مع أنها تولد في القالب الأوربي مكتملة المقومات من حيث هي جنس درامي ، يعيش في عالمه الخاص الذي لا يتكرر بذاته في أي نصوص أخرى .

الحقيقة ، أن النظرة المقارنة التاريخية في عناصر القالب المقترح - كما نصّ عليها توفيق الحكيم - لابد أن تحملنا على الرجوع إلى جذور ما يسمى بالقالب الأوربي الحالي ، التي تمتد في أحشاء الدراما اليونانية القديمة ، والتي تولدت عن بذور شعبية ترجع إلى ما قبل القرن السادس قبل الميلاد . وهذه البذور ، وتلك الأصول القديمة ، تكاد تتشابه مع العناصر الشعبية المصرية ، التي بدعو الحكيم إلى البدء منها في نهايات القرن العشرين . فمن رأى أرسطو أن أصل التراجيديا اليونانية يعود إلى الأناشيد الديثرامية الدينية ، التي كانت تؤدّى في الاحتفالات التي كانت تقام للإله ديونيسوس . ومن المتواتر أن هذه الأناشيد الجماعية ، كان يؤديها خمسون رجلاً مع قائدهم ، وهم مقنّعون بجلود الماعز ، وملقّون حول مذبح الإله . وكانوا - وهم ينشدون ويرقصون على الأنغام الموسيقية - يحكون مشاهد متنوعة ، من حياة هذا الإله ، وكانوا يجاهدون - عن طريق التعبير بالإيماء والحركة - أن يخلقوا إلهاماً بالواقع ، ويُقنعوا المشاهدين بأنهم كانوا بأنفسهم حاضرين عند وقوع الأحداث المروية ، وأنهم ليسوا مجرد رواة أو ساردين . ومن المستبح أن التراجيديا تطورت عن الحوار الذي كان يجري بين قائد الجوقة والجوقة ، في الفترات التي كانت تقاطع بالغناء الجماعي . ومن ثمّ فإن أصول التراجيديا تكمن فيما كان ينطق به القائد ، لافها كانت تردده الجوقة ، كما يزعم بعض الدارسين المحدثين .

وتؤكد الباحث التاريخية كذلك ، أن الشاعر والممثل « تسبس » - الذي عاش في القرن السادس قبل الميلاد - يعد خالق التراجيديا اليونانية ، بإدخاله الممثل - لأول مرة - إلى أعضاء الجوقة الديثرامية

ونجدنا - مرة أخرى - وبعد عمر طويل - نستخدم القالب الأوربي برمته ، ولكن من باب خلق .

إن القالب الأوربي أشبه بالرادار - والديمقراطية - والصحافة - ملك لأقطار الحضارة الحديثة ، وقابل للتطويع لحمل مضامين عربية صميمة ، بل خاضع للتعديل والتحويل . والحكيم يعترف بهذا في أكثر من موضع في مقدمته : « فنحن نسى القالب الأوربي أو العالمي قالباً وشكلاً . لأنه صالح لأن تصب فيه كل الموضوعات والأفكار من الغرب والشرق على السواء » (ص ١٤) .

إن تاريخ المسرح الآسيوي - يتميز بوجود قوالب قومية أصيلة تولدت وترعرعت في تربة وطنها القومي - بمعزل عن التأثير الأوربي . واستطاعت بإمكاناتها الشخصية الخاصة ، أن تجذب بعض التجريبيين من كتاب المسرح الغربي ومخرجيه ، من أمثال بول كلوديل - وأنطونين أوتو وبرتولد بريخت وغيرهم . من الذين حاولوا أن يعثروا على حلول للمشكلات العملية في القالب الأوربي - أو حاولوا تجديد شبابه - من حيث النص - والتمثيل والدبكور - والأزياء - والمكياج . على أن اهتمام هؤلاء التجريبيين الغربيين بتراث المسرح الشرق ، قويل - في نفس الوقت - بحركة اهتمام عكسية ، قام بها التجريبيون الآسيويون الذين دفعتهم الحاسة الشديدة - خلال المائة عام الأخيرة - لتطوير مسرحهم المحلية الحديثة ، على أسس من القالب الغربي ونماذجه . ومع أن الدراما الآسيوية الجديدة - التي هجنت على أيديهم بعناصر غربية - لا تزال تحتل المركز الثاني بالنسبة للدراما التقليدية ، فإنها تصر على النمو ، والتوسع ، واكتساح ماعداها . وإزاء هذه المزاحمة - بين القديم والحديث - كان على القوالب المسرحية ذات الصبغة القومية الخاصة ، إما أن تجاهد ضد غزو القالب الأوربي - بدعوى الحفاظ على فنون الآباء والجدود - وإما أن تتحاييل على البقاء بمهادنته ، والتأثر بقواعده . وهذا التأثير أمر طبعي ومحتوم ؛ لأن رياح التغيير التي تهب من العالم الغربي على البلدان الآسيوية ، تنال - يوماً بعد يوم - من أنظمتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية التقليدية . ولأن المسرح مؤسسة ثقافية اجتماعية ، فلا بد أن يستجيب للتغيرات التي تطرأ في محيطه العام ، على نحو يؤكد أن الغلبة في المستقبل ستكون للقالب المسرحي كما تصوره أوروبا وأمريكا ، لأنه قادر على التعبير عن المشكلات العصرية المتجددة وعلى مساندة موجات التحديث التي تتوالى على البلدان الآسيوية ، ولأنه - فوق ذلك كله - عالمي ، وأشبه بالحقيقة العلمية التي يجب ألا يختصم الناس حول قوميتها أو أجنيتها ، بل حول مدى أهميتها ، ومجال استغلالها . ولهذا صدق توفيق الحكيم ، وهو بنحتم مقدمته النظرية القصيرة بفقرة يتراجع فيها بلقاءة إلى صف القالب الأوربي . ويقول : « على أني بعد ذلك ، أريد أن أتبه بوضوح إلى أنه ليس معنى المناذاة بهذا القالب الانصراف عن القالب العالمي المعروف ، وما يسير فيه من اتجاهات وتطورات ... بل على النقيض ، فإنني إلى جانب ذلك أنادي أيضاً بالاحتفاظ - في نفس الوقت - بالخط الذي سرنا فيه حتى الآن من معاصرة الفن المسرحي العالمي - حتى لا تنفصل عن الركب الحضاري العام في جميع خطواته وتطورات » ولقد صدق .

وقائدها . وكان على هذا الممثل الواحد ، المبتكر ، أن يقوم (بمفرده) بكل أدوار الشخصيات الأسطورية في القصة المعالجة ، سواء كانت من الآلهة ، أو الملوك ، أو الرعاة ، أو الرسل ، أو غير ذلك . وكان عليه أن يدخل - على التوالي - في إهاب كل شخصية يؤديها ، ويصور طبيعتها وانفعالاتها . ولكي يكون مقتناً - بقدر المستطاع - كان يستعين على تغيير ملامح كل شخصية من شخصياته الكثيرة ، باستخدام الزى والقناع المناسبين . وهكذا ، عُرض الحدث - لأول مرة في تاريخ المسرح الأوربي - عرضاً درامياً عن طريق الحوار والحركة . بعد أن كان يعرض في شكل سردي على النحو البدائي الأول .

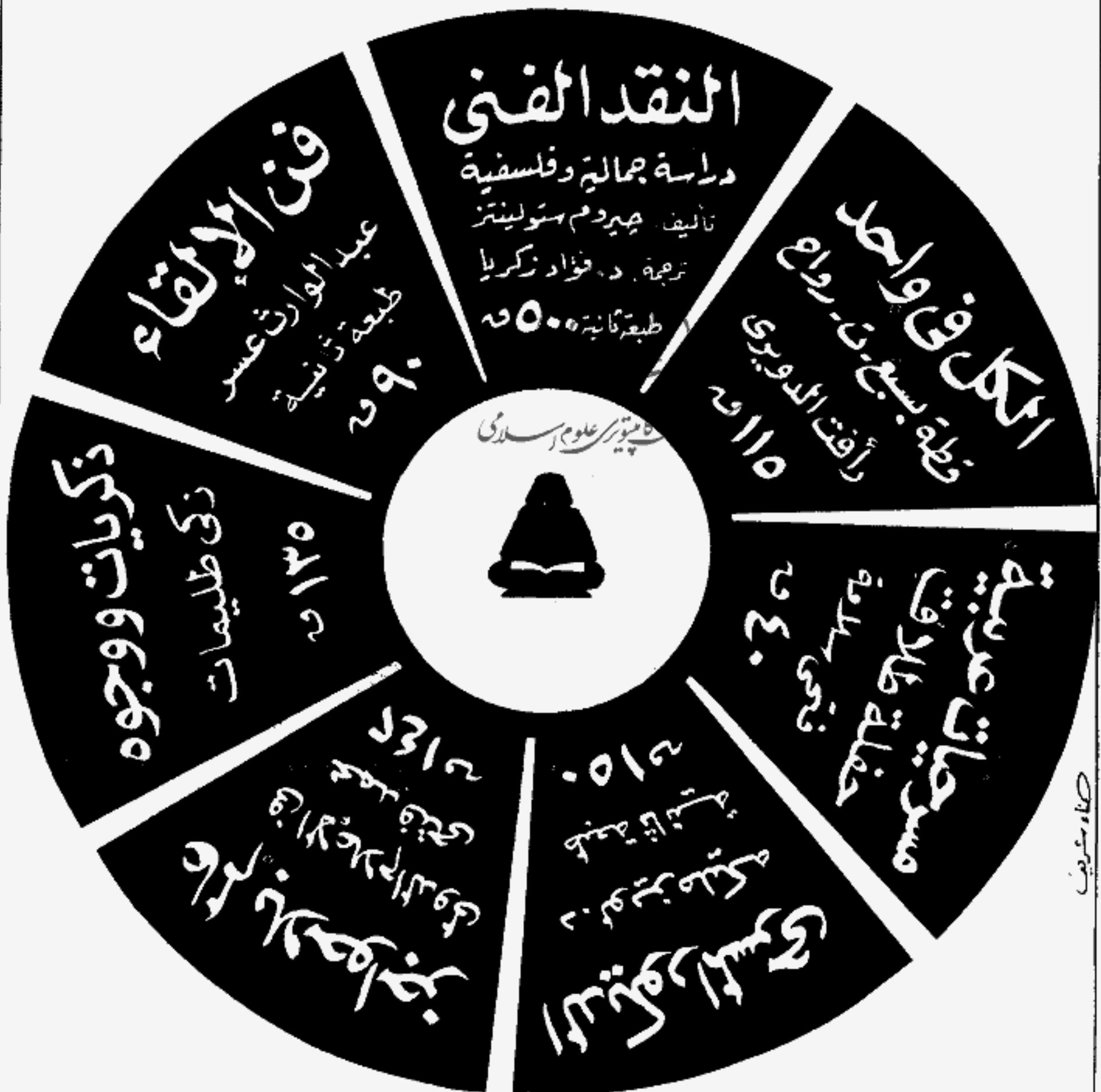
وانطلاقاً من هذا ، أليست هناك مشابهات بين الممثل (الواحد) الذي أدخله تيسس على الديثرامب منذ حوالي خمسة وعشرين قرناً ، والمقلد الذي يقترحه الحكيم في القرن العشرين ؟ أليست هناك مشابهات أخرى بين قائد الجوقة اليونانية والحكواتي المصري ، ثم بين الجوقة والمداح ؟ على أن الأمر لم يتوقف في القالب اليوناني الناشئ حينذاك ، كما توقف عند الحكيم ، بل أحدث الشاعر الدرامي الألماني إسكيلوس (٥٢٥ - ٤٥٥ ق . م) ثورة تطويرية أخرى في القالب المسرحي الآخذ في التكوين . وذلك بإضافة ممثل ثان إلى الممثل الأول (الفرد) الذي ابتكره تيسس . ومن هنا تولد الحوار الذي يعد أس الدراما المهم ، في حين قلت - في العرض - أهمية الجوقة وقائدها . مثلاً قلت كمية الأناشيد الجماعية ، لصالح الممثلين اللذين انطلقوا بأداء أدوار كل شخصيات المسرحية ، التي كانت تكتب وهي خاضعة لخصبة وجود شخصيتين اثنتين متحاورتين فوق الخشبة . ولكن سرعان ما قطع القالب المسرحي شوطاً ثورياً آخر نحو النصوح والاكتمال على يد الشاعر الدرامي العبقري سوفوكليس (٤٩٧ - ٤٠٥ ق . م) ، الذي أدخل الممثل الثالث إلى جانب الجوقة وقائدها ؛ وبهذا ، أصبحت المسرحية - مهما تعددت شخصياتها المتحاور - تؤدي بثلاثة ممثلين . ومن ثم ، تطور القالب اليوناني ، وأصبحت للعناصر الدرامية فيه الغلبة على الأناشيد الجماعية ، بل لها المستقبل في الاستقلال ، والقدرة على التطويع ، وحمل كل المضامين الإنسانية الممكنة .

وهكذا فإن الأناشيد الغنائية الدينية اليونانية التي تولدت منها البدايات الدرامية - التي أخذت تنامي فيما بعد وتعتدل ، خلال رحلة حياتها الطويلة - هي الجذع الأعلى لما يُسمى حالياً بالقالب الأوربي . وهو - بهذا - حصيلة تجارب طويلة ، وإسهامات عبقرية كثيرة ، حتى ليكاد يكون الحقيقة الثابتة للشكل الدرامي الأمل . وكل ثورة عليه إنما تعدّ ثورة محلية محدودة ، داخل نطاق الوطن الكبير . فما يسمى بالملمحية ، أو التسجيلية ، أو نحو ذلك من ترميزات محدثة ؛ إنما هي مواليد طبيعية منبثقة من نفس الساق ، نتيجة مناخ اجتماعي ونفسي معين . وليس من المعقول أن نسعى إلى استيلاد قالب جديد من عناصر شعبية بدائية آخذة في الزوال . تماثل قائد الجوقة اليونانية القديم ، وممثل تيسس الواحد ، ثم نصيف إليها ممثلة واحدة ، ونشرع الشوط من جديد ، مدعين البدء من عناصر شعبية محلية خالصة ، ولاشك أن القالب العربي المقترح ، لن يتجمد عند هذا العدد من اللاعبين ، بل إن حتمية التطور ستقوده إلى شوط آخر في المستقبل ، ثم تتابع الأشواط ،

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

نخبة مختارة من أحدث إصداراتها



بمكتبات الهيأة وفروعها
بالقاهرة والمحافظات

قِسْطُ الْبَرِخْتِيَّةِ

دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه العصرية

لا ريب في أن الستينيات من هذا القرن الذي نعيشه هي الحقبة التي شاهدت تحرر كثير من دول العالم الثالث ، وهي أيضاً العصر الذهبي للمسرح الملحمي ، وذرورة المد البريختي في أرجاء الدنيا ، بما في ذلك عالمنا العربي . فالتيارات المعاصرة في المسرح العربي ، مثل مسرح السامر ، ومسرح الفرجة ، ومسرح الحكواتي ، والمسرح الاحتفالي ، وغيرها ، تحمل بعض السمات البريختية ، وتعد صورياً للتجاوب العربي مع المد البريختي العالمي . ولقد شاركت البريختية العربية مثيلاتها الأجنبية في إساءة فهم هذه الزاوية أو تلك من مسرح بريخت ونظريته ، ومن ثم لزم التصدي لأصولها قبل الوصول إلى تأثيراتها . وهذا هو هدف البحث الذي نقدم له ، فهو محاولة لفهم مسرح بريخت ونظريته في ضوء العودة إلى مصادره الكلاسيكية . على أننا سنحاول أيضاً نزع الأقنعة الوهمية عن بعض المفاهيم الخاطئة حول كل من أرسطو وبريخت . وبمنا منذ البداية أن ننوه بحقيقة مهمة للغاية ، وهي أن نقد بريخت - وغيره - للأرسطية ، لا يستهدف في الواقع أرسطو نفسه بقدر ما يعني من اتبعوه أو فسروه . وبالمثل فإن نقدنا نحن الآن للبريختية لا يتوجه بالضرورة إلى بريخت نفسه ، بل يهدف أول ما يهدف إلى نزع القناع الزائف عن وجه من اتبعوه دون أن يفهموه حق الفهم .

أحمد عثمان

١ - ظاهرة اللغز البريختي

أوروبا والولايات المتحدة - فإن حظ هذه النظرية أفضل كثيراً من حظ مسرحياته وأساليبه التطبيقية في الإخراج . ويرى ويليت أن أوضح مظاهر سوء الفهم هو القول بأن مسرحيات بريخت تتبع الخطوط التي رسمتها نظريته . ويستدل ويليت على صحة رأيه بالإشارة إلى أن المفردات البريختية الشائعة في كتابات عصرنا هذا - مثل الحركة والتغريب وما إلى ذلك - لم تفلح في شيء سوى خلق متاهة لغوية ، تثير رعباً لفظياً ، وتشكل لغزاً محيراً أمام القارئ العادي . وأكثر من ذلك فإن هذه المفردات التي تستخدم لوصف مسرح بريخت قد صارت المبرر الوحيد للخطأ والفشل لدى أتباع البريختية . وهم في ذلك يعتمدون على ما يكتنف هذه المصطلحات من غموض . وأصبح من السهل على الناقد أن يقرأ عن نظرية بريخت - غير المفهومة فهماً كاملاً - بدلاً من أن يجهد نفسه في قراءة المسرحيات . وصارت عروض البرليز إنسامبل تعالج

يقول بريخت نفسه : « لقد تأكدت من أن بعض ملاحظاتي عن المسرح قد أسيت فهمها . وقبل كل شيء فلقد تأكد لي ذلك من خطابات أولئك الذين يوافقونني ومقالاتهم ... وأظن أن بعض ملاحظاتي قد أسيت فهمها لأن هناك نقاطاً مهمة ، بدلاً من أن أتصدي لتعريفها قدرت أنها من المسلمات »^(١) . ويعلل هولتهوزن سوء الفهم الذي ابتليت به نظرية بريخت الدرامية بأن البعض يردد آراءه وأقواله كالبيغاوات ، وبطبقونها على أشكال أدبية لا تناسب معها . فهي - في رأيه - نظرية نشأت عن تجربة عملية طويلة في الفن المسرحي وممارسته ، بالتعاون مع فرقة تمثيلية - أي البرليز إنسامبل - لها سمات معينة ، ومع رجال مسرح يتميزون بميزات خاصة .^(٢) أما العلامة ويليت - أشهر من تصدى لدراسة بريخت - فيشخص أعراض الظاهرة البريختية قائلاً بأنه على الرغم من أن نظرية بريخت قد أسيت فهمها - لاسيما في غرب

على أنها نماذج نصيحية للنظرية البريختية . والأصح أنها في المقام الأول وقبل أي شيء آخر تحقيق إبداعي لآمال بريخت المؤلف الدرامي لا الكاتب النظري .^(٢)

لقد جمع بريخت في شخصه ونتاجه الأدبي كثيراً من المتناقضات . جعلته عرضة لسوء الفهم . وفريسة سهلة للتحويل المتعمد أو غير المتعمد . فهو على سبيل المثال لا يكف عن الدعوة للفكر الشيوعي . وفي نفس الوقت يزعم - بل يحاول إقناعاً - بأنه يترك متفرجه فرصة التفكير بنفسه والاختيار الحر . وهو يكتب مسرحاً ملحياً تتوالى فيه الأحداث في سلاسة ويسر . دون تعقيد . أو تعرج بالغ التركيب . ولكنه يدمن - بوصفه مخرجاً - استخدام الآليات والعناوين واللافتات وما إلى ذلك من تعقيدات . وهو في ملاحظاته النظرية يركز على البساطة ذات المغزى . وفي جميع كتاباته بصفة عامة يتجاوز عناصر متضاربة بشكل لافت للنظر . فحبب العموية وعدم الناسج حباً إلى جنب مع العقلانية والتفكير المنطقي المنظم . ولا يستطيع أحد أن يفهم بريخت أو يعرض مسرحياته ما لم يكن ملماً بكل هذه المتناقضات . وما لم يسجل من التعديلات ما يتلاءم مع الظروف المتجددة . فهو بذلك يضيق نصائح بريخت نفسه . على أن طبيعة بريخت المتناقضة مع نفسها هي التي أعطت مؤلفاته سحرًا خاصاً وعمقاً مميزاً . فهو بالقطع لم يكن يهدف إلى تضليلنا . وقد يكون علم النقد - المنقذ بالمتناقضات - هو مسئول عن زيادة حجم النظر البريختي . فما إن تقال كلمة في عالم النقد حتى تتلوها كل ذات وكل ذات . بين معقدة شائعة . أو معقدة مادية . أو متقدمة فادحة . والنتيجة المعتادة هي أن تنزه الكلمة الأصلية . ويصبح النقاش بين النقاد محصوراً في دائرة التبرؤ والتعقيدات . أي الفروع لا الأصول . وهذا عين ما حدث لبريخت . ويسببه في ذلك ويتفرق عليه تفوق كاسحاً أبو النقد الأدبي أرسطو . والأول بنا دائماً أن نعود إلى الأصول . ومن ثم فإن استيعاب بريخت أفضل كثيراً من مجرد تقليده أو تقديم عروض مسرحية له أو التندق بمصطلحاته .

ويعترف إيريك بتل بوجود فجوة فيما بين فن بريخت والمناقشات لدائرة حول طبيعة هذا الفن . وقد يكون بريخت - كما يرى بتل - مسئولاً عن ذلك ولم بصفة جزئية . حقاً إنه أصبح ماركسياً في مرحلة ما من حياته . ولكنه يحاول أن يجعلنا ننظر إلى عمله الذي أنتجه قبل ذلك على أنه أيضاً ماركسي . ونعلمنا ملاحظاته بريخت على مسرحياته . بعدد نقرأ مثلاً ما يكتبه عن شخصية «ماكي المسكين» في «أربوا بثلاثة قرون» . ثم نقرأ المسرحية نفسها . نجد أنفسنا أمام شخصيتين مختلفتين . فالملاحظات البريختية تتحدث عن الرأسمالية وما يحدث به . أما المسرحية فتدور حول ما يمكن أن نسميه بكلمة واحدة «المنسج» . وحديثاً نذكر أن هذه المسرحية تنتمي إلى مرحلة ما قبل «عندق بريخت الماركسية» . هذا ويؤكد بعض الناس بريخت لأنه شيوعي . ولكنهم - كما يقول بتل - يعمدون بفنهم لسبب آخر .^(٣)

ومن ناحية أخرى يتضح دمجاً ألا نغمض أعيننا عن مسرح بريخت . ولا نعرض عن جاذبيته لأسباب سياسية . فمثل هذا الموقف في رأيي يتسوى لمدى مع موقف من يعجبون به إعجاباً أعشى . ويعجبون في كل شيء . بالحق ريفر الحق . ويندرون أنفسهم للدفاع

عنه . ويريدون منا أن نبتلع الأخضر واليابس في البريختية . ولعله من الأنسب هنا أن تتبع إرشادات بريخت نفسه . ونعمل ما أراد هو من جمهوره أن يعمل . أي أن يقلد جمهور الألعاب الرياضية . فلا يترك السجادة من فمه وهو يتفرج على أعماله المسرحية . هذه نصيحة بريختية جد مفيدة بالنسبة إلينا نحن المتورطين في الصراعات السياسية . والغارقين في التصنيفات المذهبية . إلى حد أننا نرفض أن نجعل من التصنيف السياسي معياراً قانونياً أو هامشياً في حكمنا على الأشياء وتقويمنا للفنون . فلو اتبعنا هذه النصيحة البريختية لاستكشفنا أن بريخت - برغم عقيدته الماركسية - يخاطبنا نحن البشر أجمعين . وأنه في الغالب أشبه مايكون بأريستوقايس هذا العصر . مع تقليل في كمية الضحك . وتكثيف للملاحظات التأمل .^(٤)

ويشكك بوليتزر في ماركسية بريخت حين يراها مجرد ستار . لأن بريخت - على حد قوله - كان من المكر وسعة الحيلة حتى إنه فاق نقاده ذكاءً ودهاءاً . سواء أكانوا من اليمين أم من اليسار . كان رجلاً غامضاً وملغزاً . وكان أبرع من يترك الأسئلة غير المرغوب في طرحها أصلاً مفتوحة بلا جواب . وإنا لنجده في فقه إنتاجه المسرحي - في رأي بوليتزر - دقيقاً وغامضاً مثل شخصيته الحقيقية تماماً . «فدائرة الطباشير التوقازية» - وهي من أخريات روائعه - وصفت على أنها «مثل بارز في المسرح الملحمي» . وقيل عنها إنها «أمثلة شعبية مسرحية» . وكلا الوصفين - برغم تناقضهما الظاهري - صحيح .^(٥)

ونرجو بهذه الدراسة التي نقدم لها - التدليل على أن مكونات مسرح بريخت ونظريته ليست بهذه الغرابة التي يصورها بها البعض . لقد كان بريخت بارعاً في اختياره الانتقال لعناصر درامية وفكرية نشأت هنا وهناك فجمعها وربط بينها بملامح ماركسي . وبني لها نظاماً متيناً . فيه من القديم بقدر ما فيه من الجديد . فمن الأخطاء الشائعة التي ستحاول دراستنا التصدي لها والإجهاز عليها القول بأن بريخت مخترع المسرح الملحمي أو مبتدع الأسلوب التفرجي . وكذا القول بأن مسرح بريخت هو مسرح الفرجة والتسلية . أو مجرد مسرح للممثل والمخرج . أي الحركة . فهو في حقيقة الأمر مسرح المؤلف والكلمة أولاً . ثم بعد ذلك يأتي الممثل والمخرج والجمهور . يقول بريخت نفسه : «الشيء الرئيسي عند ستانيسلافسكي وهو يتبني للعرض هو الممثل . أما بالنسبة إلى فالشيء الرئيسي عند استعدادي للعرض هو الكاتب المسرحي» . على أن كلمة المؤلف عند بريخت ليست مقدسة . فالمسرح ليس خادماً للمؤلف بل للمجتمع .

ونحن في دعوتنا إلى مجاوزة التقليد الأعشى للبريختية لانطلاق من الاسهانة بشأن هذا المؤلف والمخرج الألماني العظيم . فهو نفسه كان قد دعا إلى مجاوزة الأرسطية - أي التقيد الأعشى بقواعد أرسطو - دون التقليل من شأن المعلم الأول . ولقد نجح بريخت في دعوته . وعلينا أن نفتدى به . ونجاوز البريختية المليئة بالأوهام وسوء الفهم . فبريخت نفسه يعترف بأن أسلوبه الجديد لا يعد كاملاً في ذاته أو نهائياً . بل هو واحد من الطرق . وينبغي أن تستمر التجارب . ونحن بانغوص إلى جذور بريخت ومصادره المسرحية والفكرية - إنما نهدف إلى تبيان كيف أن بريخت قد أفاد كثيراً ممن انتقدهم أشد الانتقاد . ومن ثم فعلياً أن نتبع نهجه . وننسج على منواله في تعاملنا معه .

٢ - شروح كلاسيكية في الحائط الرابع .

جاء في مسرحية يوربيديس « المستجيرات » (بيت ١٨٠ - ١٨٣) على لسان أوراistos وهو يخاطب ثيسبيوس أنه « هكذا ينبغي أن يكون الشاعر (= الممثل) إذا كان عليه أن ينظم قصيدة . أى أن يكون هو نفسه مسروراً . وإلا - أى إذا كان مفعماً بحزن خاص - فإنه لا يستطيع أن يمنح السرور للآخرين » . وفي المسرح التقليدى تستدعى محاكاة الممثلين لأبطالهم محاكاة المشاهدين للممثلين ، إذ يستوعب المشاهد العمل الفني عن طريق الاندماج في شخصية الممثل الذى كان بدوره قد مر بعملية اندماج مماثلة في شخصية البطل الذى يمثله . ويقول بريخت عن ذلك « أما في كتاب هورانيوس (فن الشعر) . ترجمة هوتشيد . فتصاغ في براعة النظرية الأرسطية الخاصة بالمسرح . التى نتحدث عنها » . وهو يشير إلى الأبيات (٩٩ وما يليه) وترجمتها كما يلي : « ليس بكاف أن تكون القصائد جميلة ... من طبيعة البشر أنهم يشعرون للوجه الضحوك . كما أن بكاء الباكين يزعج فيهم . أى تينيفوس ! أو أنت باينيوس ! (ويعنى من يمثل دور هذين البطلين الأسطوريين) إن أنت أردت استدراج دموعى وجب أن تحس بنفسك عضة الألم أولاً . وعندئذ فقط تحزننى مصائبك . إذا كان الدور الذى ستؤديه لابناسيك فليسوف أضحك أو أثناب » . ثم يعود بريخت بعد الإشارة إلى أبيات هورانيوس فيقول : « ويرجع هوتشيد قارئه إلى شيشرون الذى يوضح أفكاره حول فن الخطابة عندما يتحدث عن تصرفات الممثل الرومانى باولوس (؟) فيقول « لقد تعين عليه أن يقدم إليكز وهى تندب مصير أخيه . وفي تلك الأيام بالذات كان هو قد فجع بموت ابنه الوحيد » . ولهذا نجده هو قد وضع أمامه على المسرح الوعاء الذى جمع فيه رماد ابنه بعد حرقه (للدفن) . يلقى الأبيات الخاصة بهذا المشهد . لقد عني هو نفسه بهذه الأبيات إلى حد كبير . لأن مجيئة الشخصية حملة على أن يذرف دموعاً حقيقية . ومن ثم فلم يبق في المسرح إنسان واحد استطاع أن يمسك نفسه عن سكب الدموع » .

فالتجمل على خشبة المسرح التقليدى في رأى بريخت يجذب انتعاج بصورة مغناطيسية . تذكرنا بسلسلة الحلقات المغناطيسية التى تحدث عنها أفلاطون في محاوره « أبون » . حيث الشعراء يتلقون الإلهام والرحى من الآلهة . فيرددون الأشعار الملهمه دون أن يفهموها . فهم مجرد أدوات أو حلقات في السلسلة الممغنطة . ومن المعروف أن أفلاطون قد صرد الشعراء من مدينته الفاضلة لهذا السبب . ونجد عند بريخت نظرة مماثلة عندما يقول إن غضب الممثل لير - على سبيل المثال - يعيب المشهد نفسه بالعدوى . ومثل هذا المشهد الغاضب بالبيعة لا يمكن أن يفتقر الممثل لير حول غضبه على بنائه . بل لا يستطيع سوى أن يضاشره هذا الشعور الانفعالى . فعندما نكون شهوداً لانفعال قوى وعنيف فلما نتعاضف معه إلى درجة أننا ننسى أن نخذ موقف الملاحظة أو المراقبة . يقول بريخت عن متفرج المسرح التقليدى : « يخيل لى أن عضلاتهم قد توترت تحت ضغط جهد غير عادى . أو أنهم مصيبين بأحور التام . يرحلون إليك أنهم نيام وماهم بالنيام . مع أنهم يرون في نومهم الوهمى أحلاماً مزعجة . عيونهم مفتوحة ومحملة . غير أنهم لا يصرخون أو لا يفهمون ما يرون . وهم يصيحون النصح ولكنهم لا يدركون كنه

ما يسمعون . إنهم كالمسحورين المغدوبين أو كأهل العصور الوسطى الملتصقين حول الساحرات لقديرات ورجال الكنيسة الفصحاء . ومثل هؤلاء المتفرجين لم يعودوا مبهلين لأى نوع من النشاط . لأن الآخرين الموجودين على خشبة المسرح ينصرفون بهم كيفما شاءوا . وكلما ازداد الممثلون حدقاً وحنكة في فهم زادت حالة المتفرجين سوءاً . وكأننا بحاجة إلى ممثلين من النوع الردىء حتى يستيقظ هؤلاء المتفرجون » .

هكذا يسخر بريخت من الجمهور المتدمج في عروض مسرحيات سوفوكليس وشكسبير وغيرهما . ويصف مثل هذه العروض بأنها عملية خربري . وتنكيل أسطورى . ويتقد التعطش من قبل الجمهور لعملية المعاناة والمصير المحتوم . والتمتع بعذاب الآخرين . فالمسرح عند بريخت ليس مستودع الآلام التى لم يسبق لها مثيل . وهو يسمى المسرح التقليدى المسرح المضخى أو الدراما الفظة لأكل لحوم البشر . وهذه التسمية تذكرنا بمسرحية الرسام الألماني بامفيلوس جيجيناخ . وعنوانها « آكلو خم الميت » Totenfresser التى عرضت عام ١٥٢١ وفيها نرى البابا والأسقف والحاشية حول منضدة يتمصصوا عظام الموتى . في حين راح الشيطان يعزف على الكمان . وفي مقابل ذلك نجد أحد انقساوسة البروتستانت وهو يبكى مع بعض الناس الآخرين من أجل خلاص البشرية . وبالطبع فهذه مسرحية فجحة . تأتى في بداية ظهور المسرح الألماني . وعلى أية حال فإن الفن الدرامى التقليدى في رأى بريخت أصبح طقساً دينياً وعشاء ربانياً . حيث شحنت الكلمة بشيء مامن التصوفية - إن صح التعبير . وأصبح الممثل حادماً بمن أو رقية سحرية . وصار المشاهدون وكأنهم تلامذة المسيح . ومما يثير الفزع لدى بريخت أن الأدوار في المسرح التقليدى توزع بطريقة خاطئة ودون أدنى تفكير . فكل الصباغين يدينون شرمون . وكل الفلاحين بلغسيون باردون . وكل رجال الدولة وقودون . وكل المحبين أو المحبوبين جسيدي القسامات وشينو الحركات . وكل الضييين ينطقون بلسان عذب وصوت رخيم . وقد صارت الأدوار بهذه الطريقة توزع على الممثلين بحسب المواصفات الحسائية . فيقال مثلاً هذا الممثل له قيام ملكى . أما ذات فيتقصه الحضور المؤثر !

وبرغم هذه المبالغة في نقد الاندماج بالمسرح التقليدى نجد أن بريخت نفسه لم يستغن عنه تماماً . وهو نفسه يعترف بذلك إذ يقول : « إنى أقف إلى جانب الاندماج في مرحلة معينة من مراحل التخرجات . غير أنه من الضروري أن نضيف إليه شيئاً آخر هو - على وجه التحديد - الارتباط بعلاقة ما مع الشخصية المنطوية الاندماج بها وأن نضيف إليه تمييزاً من ناحية الأوجه عين » . ويعود بريخت ليتول في مكان آخر « إلى - نوصى كاتباً مسرحياً - حجة إلى قدر الممثل على الاندماج كامل . وعلى إعادة التجسيد لكامله . هذه القدرة متى حتى يتم ستاتيسلافسكى لأول مرة بقى موازداً على خبر مستظم . ولكن بالإضافة إلى ذلك . وقبل كل شيء . فإن الحاجة إلى البعد عن الشخصية الممثلة الذى يتعين على الممثل تحقيقه من حيث إنه يمثل الشخص » . ثم حقه بريخت بأن لا يتعدى التمسك على الاندماج التام أو الانسحاب التام فيه . أما القول بأنه طرد الاندماج تماماً من فنه المسرحى فلا يتفق

على الواقع . وكيف يفعل والاندماج هو وسيلة الإنسان من قديم الزمان لتحقيق الاتصال بأخيه الإنسان ؟ 1

ولنتذكر هنا ما قاله نيتشه في معرض رده على آراء شليجل عن دور الجوقة في التراجيديات الإغريقية ، إذ قال إنه يعتقد بأن المتفرج في المسرح يتفرد بالقدرة على التذوق كلما استطاع أن يأخذ الفن كفن ، أى أن ينظر إليه نظرة جمالية . وقد أوضح إدوارد بوللو في بحث قيم له أن كل فن يتطلب حداً أقصى وحداً أدنى من المسافة ، لأن التقييم الجمالى لا يحدث إلا داخل هذين الحدين .^(٧) وبعبارة أخرى يمكن أن نقول إن تعدى هذين الحدين ابتعاداً أو اقتراباً يحدث خلخلة في عملية التقييم الجمالى . وهذه قاعدة يمكن أن نطبقها على المسرح ، ولذا نجد على علاقة المتفرج بالعرض المسرحى .

ويظن الكثيرون أن الفضل كل الفضل في عظيم حدى المسافة الجمالية (أو هدم الجدار الرابع ، أو كسر الإيهام المسرحى) يعود إلى برونيت ، مع أنه اتجاه عام في المسرح الحديث والمعاصر ، له جذوره القديمة التى يمكن أن نرجعها إلى أصل الدراما نفسها . وينبغى هنا ألا ننسى ما فعله التعبيريون وما أنجزه إبسن الذى حطم وهم الشخصية الإنسانية ، بل كان ذلك يمثل بالنسبة إليه - وإلى سترندبيرج وبراندللو - الموضوع الرئيسى والشغل الشاغل . بل إن عملية تدمير هذا الوهم المسرحى تعدت البنية الدرامية وعلاقة المتفرج بالعرض ، وامتدت لتشمل المبنى المسرحى نفسه ، وشكل خشبة المسرح . فالتدمير الذى أحدثه إبسن في الوهم المسرحى وفى الشخصية الإنسانية كان يحدث في إطار نص مسرحى وخشبة مسرح تقليديين ، أى يتيمان إلى مسرح الفترة الوهمية . ومن ثم جاءت التعبيرية لتحديث حركة فعالة في هذا الاتجاه التدميرى ، علاوة على أنها دعمت درامية الفن المسرحى . بيد أن مضامينها الفكرية قد خلقت ميولاً وولدت نزعات ابتعدت بها عن النوايا الأصلية الحسنة ، فلقد انتهى بها الأمر إلى تدمير ما هو أكثر من الوهم المسرحى ، بل تطرقت هذه الميول التدميرية إلى أصول الفن المسرحى نفسها في بعض الأحيان . وأبرز هذه الميول هو الاتجاه إلى تدمير المسافة الجمالية ، الذى نجم عنه تقليل التوتر القائم بين الممثل والمتفرج أو إلغاؤه من جهة ، وخشبة المسرح والصالة من جهة أخرى . وهذا التوتر هو العنصر الذى بدون لا توجد العملية المسرحية من أساسها . وبعبارة أخرى لابد من الإبقاء على شيء من الوهم إذا كان على المتفرجين أن يظلوا في أماكنهم متفرجين . ومن ثم فإن المسألة لا تعدو المفاضلة بين نوع من الوهم وآخر ، أو التفاوت في الدرجات والنسب .

على أية حال فلقد تعددت أساليب ما يسمى بكسر الإيهام المسرحى منذ قديم الزمان . فليس الخلط بين المسرح والحياة ، أو بين خشبة المسرح والصالة ، بالأمر الجديد أو وليد القرن العشرين . فبغض النظر عن جذوره الكلاسيكية ، أى الإغريقية الرومانية - التى سنعود إليها - ينبغى أن نتذكر الممارسة الباروكية في المسرح . لقد استوعب أهل العصر الباروكى بذكاء ميزة تعدد الألوان وتجاور مختلف الأشكال والظلال وتجاوزها ، وفتنوا بفكرة خلط الجوهر بالمظهر ، والطيب بالخيث ، والأبيض بالأسود ، وهو خلط لم يصلوا به إلى حد المزج الكامل أو

الدمج الشامل . لقد كتب فنانو ذلك العصر عن موضوع الحياة التى تقع داخل إطار الحدث الدرامى ، والتى قد تمتد إلى خارج هذا الإطار ، وتحدثوا عن المسرح الذى قد يستحيل منه الوهم حقيقة والحلم واقعاً . ولعل الفرق الجوهرى بين مسرحيات العصر الباروكى (وكذا الإليزابيثى) ومسرحنا المعاصر الكاسر للوهم المسرحى ، أن الأول ظل حريصاً على أن يجعل الجمهور مدركاً للعالمين ، عالم المسرح الوهمى وعالم الحياة الحقيقية . وهكذا ظل هذا المسرح محتفظاً لجمهوره بالفرقة الواعية بين خشبة المسرح والصالة . فالمسرحيات الباروكية إذن تزيد من وعى الجمهور بالتناقض الموجود بين هذين الكيانين ولا تفكر في إزالته . أما مسرحنا المعاصر فيحاول أن يجعل من الجمهور جزءاً أو قطعة من العملية المسرحية ، فهو يحجره جراً إلى داخل الحدث الدرامى نفسه . وبالطبع فإن هذا الأسلوب المعاصر يذكركنا بفكرة العرض المسرحى البدائى ، عندما نشأت الدراما من طقس دينى يشترك فيه المجتمع كله ، كما كان الحال في عبادة ديونيسوس عند الإغريق . وهذا ما سنعود إليه .

وكلمة الإيهام المسرحى في اللغات الأوروبية الحديثة illusion جاءت من الفعل اللاتينى illudere ومعناه «العب بالشيء» ، واستخدمه هوراتيوس بمعنى «أنسى بالكتابة» ، وله أيضاً معنى التلاعب أو السخرية . وهذا الفعل اللاتينى المركب مشتق من الفعل البسيط ludere ، ومعناه : اللعب لعبة معينة ، اللعب بشيء ما ، أسلى الآخرين أو أسلى ، أرقص ، أخدع .

ومن الفعل الأخير جاءت الكلمة ludi ، وهى الألعاب العامة في روما ، التى كانت مهرجانات دينية تماثل الألعاب الإغريقية ، مثل الدورات الأولمبية المعروفة . وتهمننا من الألعاب الرومانية الكثيرة تلك التى تحمل اسم ludi scaenici ، أى «الألعاب المسرحية»^(٨) التى أضيفت إلى الألعاب الرومانية الأصلية في عام ٢٤٠ ق . م . ، أى مع بداية ظهور الأدب والمسرح اللاتينيين على يد ليفيوس أندرونيكوس . المهم أن المسرح في الأساس لعبة Play يحتل الإيهام فيها - وفى غيرها من الألعاب - مركزاً جيوياً . ذلك أن المتفرج يذهب إلى المبنى المسرحى وقد سمع لنفسه سلفاً أن ينغمس في هذه اللعبة . ووظيفة المسرح الرئيسية هى اللعب بفكرة الوهم هذه ، بمعنى أن المؤلف يلعب بنفس الفكرة التى يحاول أن يبدعها ويسخر من الجمهور الذى يحاول أن يقنع بها . وهنا ينبغى التمييز بين المسرح الذى يتظاهر بالإيهام ، سواء أكان قائماً على الواقع أم الخيال ، والمسرح الذى يكفى بتقديم فرصة للنشاط الخيالى الذى ليس من الضروري أن يكون إيهامياً بصفة خالصة . فأساس مسرح إبسن - وهوسيد الواقعية - إيهامى ، لأنه في فقه نضجه يجعل الجمهور يصدق الصور الخيالية التى يخلقها ويقدمها على الخشبة . أما أساس مسرح سوفوكليس الأسطورى فليس إيهامياً بنفس الدرجة ، لأنه لا يتوقع من المتفرج أن يصدق كل ما يعرض عليه من أساطير خيالية . ومسرح إبسن محدود بكل ما هو مقبول ومستحسن ، أما مسرح سوفوكليس فيتمتع بمرونة غير محدودة . ويستطيع مثل هذا المسرح أن يتسع للعالم كله ، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً ، بل يمكن أن يقفز مثل هذا المسرح من فوق سطح الأرض ذاتها إلى ما فوق السحاب ، دون أن يكون إيهامياً بصفة مطلقة .

كانت كل المسرحيات الإليزابيثية مفعمة بوسائل كسر الإيهام المسرحي ، وتمتع الجمهور آنذاك بقدرة متميزة على القفز مع العرض المسرحي من لحظات الواقعة إلى لحظات الخيال (الفانتازيا) . وبالقطع كان هذا العامل وراء القفزات الشيكسبيرية في داخل المسرحية الواحدة من أسلوب إلى آخر ، بل من جنس مسرحي إلى آخر . ولقد دفعت هذه الظاهرة ناقداً مثل بيتل للتحدث عن «الوعي متعدد الجوانب»

multiconsciousness في العقلية الإليزابيثية .^(١٠) لقد مر المسرح الإليزابيثي - وهو غير مستقر وتجريبي بطبعه - إبان منطف القرن السادس عشر بفترة أعجب فيها الناس بالعنصر السردى الواقعى جنباً إلى جنب مع العنصر الأقدم وهو الطقوسى . وترتب على ذلك أن ظلت القصة الداخلية على مسافة ما من الجمهور . وفي نفس الوقت استغلت وسائل أخرى من شأنها أن توطن العلاقة بين خشبة المسرح والجمهور ، وتقدم تبريراً ما للعرض المسرحي ككل ، أى هذه القصة الداخلية المتخيلة ، والأحداث الدرامية الأسامية . إنها إذن وسيلة تضع إطاراً خارجياً للحدث الدرامى . ولقد شاعت في مسرح تلك الفترة وجعلته مسرحاً لا يمكن أن نعدده واقعياً خالصاً ، ولا مناهضاً للواقعية ، بل ولايمه أصلاً الفصل بين هذا الاتجاه وذاك .

ولعل أبرز مثل عند شكسبير هو ما يحدث في «ترويض النمرة» (حوالى ١٥٩٣) حيث تسرد القصة الرومانسية على كيتي وبتروشيو اللذين مع مضيفة الخان وكريستوفر سلاى السمكرى المحصور واللورد يمثلون جمهوراً على خشبة المسرح . وتبدو هذه الشخصيات وكأنها مأخوذة من الواقع ، بحيث يمكن التعرف عليها . وبذلك فإن ما يشاهدونه في المسرحية الداخلية يكتب بطريقة آلية قدراً كبيراً من التصديق ؛ لأنهم يمثلوننا على خشبة المسرح . فإذا صدقوا ما يقال لهم وما يجرى أمام أعينهم ، مهما كان فارغاً ، فعلينا أن نفعل مثلهم ، ونبتلع كل شىء . وعندما يستيقظ سلاى من نومه يجد نفسه فوق سرير مريح وأنيق فيرى أن حياته الأسبق كانت بمثابة حلم . وأكثر من ذلك فإن بتروشيو الذى كان سلاى يراقبه في حالة اليقظة هو نفسه يتنكر لكى يخدع كيتي . وهكذا يتداخل الواقع الحقيقى مع الحلم الوهمى - وهذا موضوع نجد له أصداء مسبوقة في مسرح توفيق الحكيم^(١١) . إنها وسيلة تنسجم مع نسج الكوميديا الرومانسية ، حيث إن الآلهة والمخلوقات الفولكلورية الخيالية هى التى تقدم لنا ما يقال إنه الواقعى ؛ أما الأشخاص الحقيقيون فهم الذين يقدمون لنا ما يقال إنه الخيالى ، أو ما يفترض أنه كذلك . وهذا التداخل المقصود بين الواقعى والخيالى هو ما يشكل الهيكل الجوهرى لأية مسرحية من نوع الكوميديا الرومانسية .

وتهدف هذه الوسيلة إلى توسيع إمكانية التواصل بين الواقع الفعلى وقابلية الناس لتصديق ما يعرض عليهم من موضوعات خيالية . ولقد كان طبعياً في إبان تلك الفترة أن يكون للمتفرجين من يمثلهم على خشبة المسرح من بين الممثلين أنفسهم الذين يظهرون وكأنهم قد جاءوا من بين صفوف صالة المتفرجين . ومن الأمثلة الصارخة على ذلك ما حدث في مسرحية هنرى ميدوول H. Medwall «الجنس ولوكريس» المطبوعة عام ١٤٩٧ .

Fulgens and Lucrece

وفي مطلع عصر النهضة احتفظ المسرح الإنجليزي غير الإيهامى في البداية بعلاقته الوطيدة والمباشرة مع المسرح الطقوسى ذى الأصول الرمزية ، بل مع الطقوس الكنسية نفسها إبان العصور الوسطى .

فمسرحيات الأسرار تسبق وتبشر بمبدأ الالتحام بين خشبة المسرح وجمهور المتفرجين . ففي هذه المسرحيات كان الممثل والمتفرج وكأنهما يؤديان معاً دور المسيح المصلوب - على سبيل المثال . ذلك أن هذه المسرحيات كانت في الواقع تقف على الحدود الهشة والخيوط الرفيعة الفاصلة بين الطقوس الدينى والفن المسرحى ، حتى إنه صار من الملاحظ أن كل من يقرأ أو يشاهد مسرحيات الأسرار تتنابه حالة من الخشوع وكأنه يؤدى الصلاة في الكنيسة . وتمتد هذه المسحة لتشمل أيضاً مسرحيات الأخلاق ؛ ففيها كان الناس - أى المتفرجون - كما لو كانوا هم أنفسهم يؤدون دور «البشرية» الشائع في هذه المسرحيات . نعم لقد شارك المتفرجون ممثلهم في أداء أدوارهم التى تصور عالماً أكثر واقعية من العالم المحيط بهم . ومن الواضح أن مسرح العصور الوسطى بهذه الطريقة لا يحدث تأثيره بفضل الإيهام بل بفعل ممارسة الطقوس الدينية ؛ فالناس لا يصدقون بأن ما يرونه أو يسمعون على المسرح حقيقى ، وإنما هو إعادة تمثيل لحدث واقعى بأسلوب معين . وهذا الحدث الواقعى يمكن أن يتخيله المتفرجون . أما إعادة التمثيل فلا تتم على أساس أنها محاكاة بل بوصفها رمزا - لما يحدث في الحقيقة . ففي تمثيلية العشاء المقدس يقوم الممثل بدور المسيح في تمثيلية غاية في القدسية . ولا يقع جمهور الكنيسة (المسرح) قط تحت تأثير أى وهم ، ولا يفقد الناس وعيهم ؛ فهذا الممثل أمامهم هو المسيح ، وعلى الجمهور أن يشارك في الطقوس بقدر من الحساسية غير المصطنعة ، قد يصل إلى حد الجزل ، وأن يشارك القسيس (الممثل) الانفعال الذى يوحى به . وبذلك نكتمل الدائرة بين الفعل ورد الفعل . ووظيفة هذا الجمهور ليست سلبية تماماً ، بل فيها قدر من الإيجابية ؛ لأن هذا الجمهور كان بداخل المسرحية نفسها وليس أمامها أو خارج نطاقها .

ومن المفيد هنا أن نذكر حقيقة مفادها أن الاتجاه المضاد للإيهام في المسرح هو الذى أوجد ونمى فكرة مزج نوعى الدراما الأساسيين - أى التراجيديا والكوميديا - إبان عصر النهضة ؛ ففي مسرحية لتوماس بريستون بعنوان «كامبيز»^(١٢) Cambises (حوالى ١٥٦٩) على سبيل المثال - نجد الشخصيات التاريخية تحتك بشخصيات أخلاقية رمزية مثل «الحياء» shame و «المثابرة» diligence مرة ، ونحتك بالمهرجين المحليين أمثال هوب Hob ولوب lob مرات . وهذا كله يدخل في باب كسر الإيهام المسرحى . ويتميز المسرح الإليزابيثي بميزة قوية هى قدرته على مثل هذا الخلط بين الأسلوب الطقوسى والأسلوب الواقعى من ناحية - والتراجيدى والكوميدي من ناحية أخرى . وفي هذا الصدد ينبغي إعادة النظر في مغزى بعض المشاهد الهزلية ذات الطابع الشرير في قلب مسرحية «دكتور فاوستوس» لكريستوفر مارلو (حوالى ١٥٨٨) ، إذ لابد من دراسة العلاقة بين خشبة المسرح وصالة المتفرجين في ضوء هذه المشاهد . وذلك أن الاختيار الأخلاقى البسيط الذى مر به فاوستوس يغلفه المؤلف بكثير من التعقيدات عن طريق هتافات التأييد غير العادية التى يدعو بها مارلو المتفرجين للتورط في خيالاتهم الشريرة .

فهناك شخصيتان تحملان حرفي «أ» (A) و«ب» (B) اسمين لها ، وهما يقطعان الحدث الدرامي ويتدخلان في كل شيء بالمرحلية . وفي مسرحية يومونت «فارس يستل المحترقة» ، التي عرضت في عام ١٦٠٩ نجد جورج وينتل ووالف البقال وزوجته وغلما يصعدون إلى منصة التمثيل ويختلطون بالمثلين ويمثلون هزلية فرعية داخل المسرحية الرئيسية . ولا غرابة في ذلك إذا علمنا أن بعض المتفرجين في العصر الإليزابيثي كانوا يخلسون على خشبة المسرح . فالمزج بين الممثل والمتفرج كان سمة مميزة للمسرح الإليزابيثي وفترة عودة الملكية . كان المؤلف المتخيل للمسرحية داخل المسرحية يقف على الخشبة مع بعض النقاد والمتفرجين . ومما لا شك فيه أن هؤلاء المتفرجين الوهميين يمكنهم أن يتحدثوا باسم المتفرجين الحقيقيين ، أي الجالسين في الصالة .

ومن وسائل كسر الإيهام المسرحي أيضاً أن يتقدم أحد الممثلين ليعلن أنه إنما يقوم بدور مقدم العرض المسرحي أو المتعهد به أو حتى محركه الرئيسي . وهو في ذلك يخدعنا . لأنه - في الواقع - يعد هو نفسه الموضوع الأساسي للعرض . ففي مسرحية لمارستون بعنوان «الناقم» (عرضت في عام ١٦٠٣) يعلن الممثل دوره المزدوج ، أي أنه سيقوم بدور أنتوفرونو دوق جنوا وماليفولي في الهزلية التنكرية . وفي «مأساة الانتقام» لتورنير (عام ١٦٠٧) يخاطب فيديكي (أوفنديس) جمهور المتفرجين وجميعه عشيقته في آن واحد ، ويخبر كليهما بسلسلة الانتقام الفظيعة التي يدبر خططها . ومما لا شك فيه أن هذه الوسيلة تخفف لا من وطأة الوهم المسرحي فحسب . بل من الفظاعة الناجمة عن هذا العنف الشنيع أيضاً . وهي وسيلة ستجد لها أصداء قوية في أغاني الجوقة ومانولوجات والأحداث الجانبية لبطل مثل هيرونيوس عند توماس كيد (وسنعود إليه) . وهاملت وياجو وغيرها عند شيكسبير . وفي المسرحية اللاتينية «أوديسيوس العائد» Ulysses Redux لوليام جاجر ، التي عرضت في جامعة أكسفورد عام ١٥٩١ ، جلس خطاب بنيلوي متكررين في زى وصيغات بين نساء المتفرجين في الصالة . وفي مسرحية من مسرحيات القناع masque في إيان العصر العيوني كان الممثلون يرقصون مع المتفرجين ، وهو ما يذكرنا بما كان يحدث في نهايات مسرحيات أريستوفانيس (مثل «برلمان النساء» وغيرها) . ومع ذلك فليس هذا الانتحام الجسدي هو المهم ، ولكن العنصر الأهم ، الذي بدون توافره لم يكن ليم عرض مسرحي ناجح آنذاك ، هو النداء الصريح الموجه إلى وعي المتفرج بأن يلعب دور الشريك الكامل في العملية المسرحية بصفة عامة .

ودور الحمقى في المسرح ، وكلامهم الذي يتخذ مظهر الغباء ويتم في الواقع عن ذكاء بالغ وحكمة عميقة ، هذا الدور هو ضرب من ضروب الدعوة الموجهة للمتفرج لكي يتدخل بعقله وفطنته فيما يشاهد . ومن المؤكد أن الأميرة الطروادية الأميرة ، عشيقة «أجاممنون» في المسرحية التي تحمل هذا العنوان ضمن ثلاثة إيسخولوس الخالدة «الأوربستيا» - هذه العشيقة المجنونة هي الجدة الأولى - بقدر ما وصلنا من المسرح الإغريقي - لشخصية الحمقى أو المجانين في المسرح بصفة عامة . إنها امرأة من البشر ، تملكها قوة أبولو الربانية فصارت تتحدث بكلام يجمع بين الهذيان والتنبؤات من جهة ، ومجريات الأحداث

الدرامية ، أي الواقع ، من جهة أخرى ، أي أنها تختلط بين الوهم والواقع . ولقد تكرر نفس الشيء في «الملك لير» و «هاملت» لشكسبير . فهاملت وهو يعاني حشرات الموت ، ويختلط عليه الواقع والوهم ، لا يخاطب جمهور المسرحية الداخلية فحسب ، بل جمهور الصالة أيضاً ، حين يقول :

«أنتم يامن تبدون شاحبين وترتعدون لما حدث هنا

أنتم أيها الممثلون الصامتون أو المتفرجون على هذا الحدث» .

ومن الصعب علينا أن نقبل رأي آن ريتير بأن المسرحية الأخلاقية في عصر تيودور قد عانت من طغيان جمهور المتفرجين لكثرة الخطاب الموجه إليه مباشرة وبدون داع في أغلب الأحيان . ونقول آن ريتير كذلك إن فكرة اعتبار الجمهور شريكاً كاملاً ومكلاً للقائمين بالتمثيل بدأت تنهار آنذاك . فإذا كان كل خطاب موجه للجمهور من فوق خشبة المسرح يعد عصرنا الحديث كسراً للإيهام المسرحي يلقي ترحيباً كبيراً . فليس من المنطق أن نعهده متعسفاً أو مصطنعاً في عصر كان لا يعترف بالإيهام المسرحي أساساً لهذا الفن . فالبرولوج والإيلوج وأغاني الجوقة كانت - ضمن وسائل أخرى كثيرة - بمثابة جسور متينة تربط بين الوهم والحقيقة . وهذا ما نعترف به آن ريتير نفسها .^(١٢) . وعلاوة على ذلك فإن الربط بين جمهور الصالة وخشبة المسرح لم يعد يقتصر على الوسيلة الهشة المتمثلة في مخاطبة الجمهور مباشرة خارج نطاق الحدث الدرامي ، بل أصبح هذا الربط يقوم على أساس الإدراك بأن هناك نقاط إلتقاء لا حصر لها بين الحياة الفعلية والمسرحية المعروضة . وفي مثل هذه الحالة كان اللا إيهام هو الأساس والقاعدة ، أما لحظات الإيهام فهي الإستثناء .

وفي مسرح شكسبير تكثر الأحاديث الجانبية الصريحة أو الضمنية . بحيث يمكن القول بأن هناك على الدوام في كل عرض مسرحي شيكسبيرى حدثين دراميين بدلاً من حدث واحد . وهذان الحدثان بحريان متزامنين ومتوازيين ، ولكنها متفاوتان من حيث علاقة كل منهما بالجمهور ، ومن ثم يتطلب كل منهما حكماً خاصاً بتناقض جدياً مع الحكم الآخر ويكمله . والمثل الصارخ على تلك الأحاديث الجانبية هو حديث كليوباترا قبيل انتحارها ، إذ تخشى ذل الأسر في القيود الرومانية ، وتفزع من فكرة شاة الرومان بها وهي تساق في موكب نصر قيصر (أوكتافيانوس) حيث نقول (الفصل الخامس ، المشهد الثاني ، بيت ٢١٩ - ٢٢١) :

«وسوف أرى صبياً يلثغ بصوته الحاد وهو يمثل دور كليوباترا على

أنها مومس»

فهنا ينبغي ألا ننسى أن صبياً حديث السن هو الذي كان في الواقع يؤدي دور كليوباترا على المسرح الإليزابيثي . وبطبيعة الحال لم يكن هذا الصبي ليتقن أداء دور الملكة المصرية العاشقة . ومن ثم فإن التفسير البسيط لوجود هذه الكلمات في النص الشكسبيرى هو أن الممثل هنا يسخر من الشخصية التي يمثلها ويتندر بدوره بل بشخصه هو عن طريق اللعب بالألفاظ . وقد يشك البعض في أن الجمهور الإليزابيثي قد وجد هذه العبارة طبيعية أو أنها تشير بوضوح إلى الوظيفة السليمة للجمهور بوصفه حكماً ومحلفاً في مسرح جلوب نفسه ، لكننا نؤكد أن التندر في الكلمات المقطعة بنال الجمهور نفسه الذي ارتضى منذ أربعة فصول

مسرحية «ماكبت» ينقسم جمهور الخشبة الذي يكشف جريمة قتل دنكان (فصل ٢ مشهد ٣) إلى أربعة أقسام : الأول هو المجموعة التي تفحص ملابس الجريمة ، وهم ماكدوف ولينوكس وروس ، والقسم الثاني هو المجموعة المشكوك في أمرها ، ويمثلهم بانكو ، والقسم الثالث هو المجموعة المذنب في الحقيقة أى ماكبت وليدى ماكبت ، والقسم الرابع هو مجموعة الأبرياء ، وهما مالكولم ودونالدين . ومن الملاحظ أن كل قسم من هذه الأقسام الأربعة يتصل درامياً بوسيلة أو بأخرى بالملك المقتول ، كما أنها في نقاشها تتعد عن - أو تقترب من - جمهور الصالة الذي عليه أن يحدد موقفه في ضوء هذه الأقسام - أو المواقف - الأربعة . إنها إذن أربعة اختيارات مطروحة ، وأربعة أنواع من المشاهدين . وبينما كل مجموعة منها تراقب الأخرى فإننا نحن المتفرجين الحقيقيين في الصالة نتمتع بمشاهدة هذه المجموعات كلها في وقت واحد . وينتهي المشهد بترك مالكولم ودونالدين وحدهما في تبادلان أطراف الحديث حول ماسيفعلانه في هذا المأزق الراهن ، ويقرران ضرب قائلين لنفسيهما ولنا :

«أين نعيش؟ الخناجر تكمن في ابتسامات الناس
القريب منا دم... والأقرب دموى»

المسرحية داخل المسرحية إذن وسيلة ناجعة لتضييق المسافة الجالية . وعلامة بارزة ومميزة لمسرح عصر النهضة بصفة عامة والمسرح الإليزابيثي بصفة خاصة . وهي علاوة على ذلك أداة يخاطب بها المؤلف وعلى جمهور الصالة ويكسر الإيهام المسرحي . وفي الكوميديات الرومانسية يبدو المتفرجون في المسرحية الداخلية ، أى جمهور الخشبة ، أكثر حكمة وأكثر واقعية من جمهور الصالة إلى حد ما . وسبب ذلك بسيط . وهو أن هذه المسرحية الداخلية هي في الأساس وهمية ومصطنعة . وليست هناك مسرحية داخلية في «الليلة الثانية عشرة» لشكسبير . وإن كان «فيسبي» يغنى قبل المسرحية ، وفي أنائها ، وبعدها ، وهو بذلك يصنع لها إطاراً خارجياً ، ويقف على مبعده من الأحداث ليلقى عليها خلافاً رقيقة ، ويخفف من آلام العشاق وتعاستهم ، ولديه في نفس الوقت فرصة لمس الواقع الحى . وعندما تلبس فيولا ملابس صبي - ولاحظ أن الذى كان يمثل دورها في إبان العصر الإليزابيثي صبي حقاً - فإن الشخصيات الكبرى تتخضع بالضرورة ، وتظل على ما هي عليه ، حتى تكشف فيولا عن نفسها بنفسها . وبذلك تبدو المسرحية كلها كما لو كانت خيالاً غير متوقع ، أو - كما يقول فيسبي لسباستيان بالمسرحية نفسها (الفصل ٤ المشهد ١) :

«لا ! أنا لا أعرفك ، ولا أنا مرسل إليك بواسطة سيدى لكنى
أطلب منك أن تأتى وتتحدث إليها ، وليس اسمك مسر فيصرون .
وليست هذه أنى أنا ، لا ... لاشيء هو كما هو ...»

وصفوة القول أن المسرح الإليزابيثي واليعقوبى مسرح كسبى لا إيهامى ، اتخذ مساره الواعى في طريقين أحدهما يقودنا إلى ما هو حقيقى والآخر إلى ما هو غير ذلك . وفي المزج بين هذين العاملين تتولد عجيبة من المفاهيم المنشطة للذهن . ومن هنا نستطيع تفهم فكرة «الوعى متعدد الجوانب» المشار إليها سلفاً . وهي ميزة إليزابيثية مكنت المتفرجين والممثلين والجمهور من التوفيق بين الإيهامى واللا إيهامى في نفس

مسرحية مضت أن يمثل هذا الصبي الصغير دور المليكة البطلمية المهية سيدة النيل والشرق ، وملكة الحب والعشق .^(١٣) ودعنا نتساءل : ألا يقر بنا هذا من أسلوب بيراندللو وما يطلبه بريخت من ممثلى المسرح الملحمى ؟

ومن وسائل كسر الإيهام المسرحى المزج بالجمهور إلى خشبة المسرح . وقبل أن نشرع في توضيح ذلك نود التنبيه إلى أن «أوديب ملكا» لسوفوكليس تبدأ بخطاب موجه من الملك إلى أبنائه أفراد شعب طيبة ، أى الجوقة . فالجوقة في كثير من المسرحيات الإغريقية تمثل الشعب ، وهى بوجودها المستمر في الأوركسترا تشترك في الأحداث اشتراكاً عضوياً . وتلعب دور المتفرج (المثال) ، وتنبؤ عن الشعب في آن واحد . ومسرحيات أريستوفانيس الكوميديّة والأكثر شعبية بطبيعة الحال . مفعمة بنقاط التلاحم بين جمهور المتفرجين وما يجرى أمامهم في العرض المسرحى . حتى إن هذا الشاعر يجعل الممثلين يطلقون النكات والفتكاهات التي تستهدف المتفرجين أنفسهم في أغلب الأحيان . وما أن نصل إلى نهاية أية مسرحية أريستوفانية حتى نجد هذا الجمهور - كما سبق أن ألعنا - وقد اندفع ليشارك مع الممثلين والجوقة في رقصة ختامية صاخبة أو وليمة ماجنة . وعندما يقدم مسرحنا الحديث والمعاصر الجمهور على الخشبة . يبدو هذا الجمهور وكأنه مرآة تعكس الصالة . فهي إذن مجموعة من الناس على الخشبة تمثل جمهور الصالة من ناحية وتمثل جزءاً من الإيهام المسرحى من ناحية أخرى . والدليل على ذلك ما يحدث في مسرحية «يوليوس قيصر» لشكسبير ، فالتناقض الحاد بين الجمهور الذى يتفاعل بوحشية مع خطبة أنطونيوس البليغة من جهة ، والجمهور الصغير الذى يخاوره جايوس مارتىوس : هذا التناقض لا يخفى على أحد أثناء العرض المسرحى . ولكن شكسبير يميز بين جمهور الخشبة وجمهور الصالة . فبعد مشهد السوق العامة Forum يأتى المشهد الصغير الوحشى عندما يمزق سينا إرباً إرباً . أما في «كوريولانوس» فإن مشهد السوق العامة جد مختلف لأن الجمهور يقترب من كوريولانوس باحترام ودود . يأتون فرادى ومثنى وثلاث . في «يوليوس قيصر» لا يتحدث إلينا جمهور الخشبة مباشرة ويبدو أنطونيوس سياسياً أخطر من بروتوس . أما جمهور الخشبة في «كوريولانوس» فيتحدث بقدر أكبر من الانضباط والمنطق بحيث يمكن أن نأخذ بكلامه وأحكامه معياراً للسلوك غير المعتدل من جانب الرجل الذى يسعى إلى أن يكون قصصاً ، أى كوريولانوس . وهكذا يحتفظ شكسبير بالشعب في هذه المسرحية مجادلاً حتى النهاية^(١٤) .

وإذا كان جمهور الخشبة في المسرح الحديث يمثل الخلفية الاجتماعية فإنه كان في العصر الإليزابيثي - مثل الجوقة في المسرح الإغريق - يمثل شخصية جماعية لها موقف ورأى متضامن أو متعارض مع الشخصية الرئيسية . ولكنها في كل حال تسهم إسهاماً عضوياً في الحدث الدرامى كله . فأفراد البلاط الذين يشاهدون مباراة كلاوديوس مع هاملت في المسرحية الداخلية هي الرأى العام الذى يرغمه في النهاية على وقف هذه المسرحية الخزلية . ومجلس الشيوخ في مدينة البندقية هو الذى يصدر حكمه على ذنوب كل من ياجو وعطيل - في المسرحية التى تحمل اسم الأخير عنواناً - مؤكداً الرعب العام الكامن وراء العذاب الفردى . وفي

المسرحي . لقد كان المسرح الإليزابيثي يقوم على التزاوج والتمازج بين المظهر الخارجي والجوهر الداخلي .

كان المتفرج في العصر الإليزابيثي (وكما كان في العصر الوسيط) يستطيع في سر أن يفكر بصورة خيالية ورمزية . وسرعان ما تحولت فكرة «المسرحية داخل المسرحية» إلى الجملة المجازية نفسها ؛ أي أن كل جملة تقال صارت تحوى في داخلها جملة أخرى ضمنية ، فظهر القول غير جوهري . وفي مسرحية «المأساة الأسبانية» لتوماس كيد (عرضت عام ١٥٩٢) نرى شبح أندريا يتابع عن كثب الحدث الدرامي الداخلي بصحبة رفيقه الرمزي ، أي «الانتقام» Revenge . وهكذا أصبحت المسرحية الرئيسية هي نفسها مسرحية داخل المسرحية على مستوى واسع . فتقديم شخصيات في البرولوج يجعل الأمر جد مختلف عن الاكتفاء بشخص واحد يقدم الأحداث والمسرحية . كانت هذه الشخصيات جميعاً تطل على الأحداث وتعلق عليها ؛ ومن ثم فإن مسيرة الحدثين الخارجي والداخلي ظلت محسوسة طوال الوقت . وفضلاً عن ذلك فهناك مسرحية أخرى تالفة داخل المسرحية الداخلية نفسها . إنها تلك القنيلية التي يعدها هيرونيموس ، ويمثل فيها قصة قديمة أمام رجال القصر ، ويوزع الأدوار على مساعديه أمام المتفرجين على الخشبة ومتفرجي الصالة بطبيعة الحال . ومهدف هيرونيموس بذلك - مثل هاملت تماماً - إلى أن يتقم من قاتل ابنه هوراشيو . فنحن إذن في «المأساة الأسبانية» أمام ثلاث مسرحيات في مسرحية واحدة ، تندمج في بعضها البعض ، وتصل إلى النهاية عندما يمثل هيرونيموس أنه يقتل هذا الشخص أوداك في المسرحية الداخلية الثالثة ؛ في حين أنه في الحقيقة يقتلهم قتلاً فعلياً بوصفهم شخصيات في المسرحية الرئيسية (وهي المسرحية الداخلية الثانية) . وبعبارة أخرى فقد خلط هذا المشهد بصورة لم يسبق لها مثيل بين الإيهام واللاإيهام ، وبين الخيال والحقيقة ، بحيث إن متفرجي الخشبة الداخليين ومتفرجي الصالة الحقيقيين لم يعرفوا أين التمثيل وأين الحقيقة (التي هي بالطبع تمثيل أيضاً) ، أو أين الوهم واللاوهم . وعلينا نحن المعاصرين أن نتساءل : ماذا فعل بيراندللو أكثر من ذلك ؟

لقد كانت الدراما الإليزابيثية إذن مليئة بشتى الأساليب ؛ ففيها الإطار الخارجي ، وفيها المسرحية داخل المسرحية ، وفيها الحدث الداخلي والحدث الخارجي ، وفيها الجمهور على الخشبة والجمهور في الصالة ، وفيها كسر التسلسل الدرامي بصورة فجائية . وللوهلة الأولى تبدو لنا مكونات هذه التركيبة العجيبة غير متجانسة ، ولكن الأمر غير ذلك . والخطأ يقع في نظرتنا نحن ؛ لأننا نبحث عن نوع خاص من الوحدة والتجانس ؛ نبحث عن وحدة الحدث التي تنتمي إلى الواقعية المعاصرة . إن فسيفساء الانطباعات وردود الفعل وألوان الانفعال ودرجات التوتر المتولدة عن المسرح الإليزابيثي هي لغز هذا المسرح ومفتاحه في نفس الوقت . إنه كالمأدبة الحافلة بالبهارات والمتبلات المختلفة المختلطة ، والتي تشبع الشهية إشباعاً كاملاً ، ولكنها توقظ الشهوة وترتكها حوى أكثر من ذي قبل ، فتريدنا لهفة على لهفة . وإذا كنا في القرن العشرين نسعى إلى قطع جبل الواقعية بتنبى وسائل مختلفة لكسر الإيهام لمسرحي فإن المسرحية داخل المسرحية كانت إحدى وسائلنا المعبدة . خذ

على ذلك مثلاً «دائرة العلباشر القوقازية» ، و«الإنسان الطيب من سيتروان» لبريخت ؛ إذ نجد أن المسرحية الداخلية في كليهما بسيطة ولكن طريقة سردها هي المعقدة والغريبة . إن وسيلة السرد التاريخية عند بريخت هي التي ترغم المتفرج على أن يكون واعياً ومدركاً لمسئوليته بوصفه مفسراً وحكماً في ما يشاهد .^(١٥)

يبد أن المؤلفين المحدثين لا يكتفون بإظهار كيف توضع مسرحية إلى جانب مسرحية أخرى أو في داخلها ، بل يذهبون إلى أكثر من ذلك حين يدسون المسرحية الداخلية دساً إلى الجمهور نفسه فيورطونه فيها ويجعلونه يتدمج مع ممثلي المسرحية الخارجية . وهذا يعني أننا نشاهد المسرحية الداخلية بعيون ممثلي المسرحية الخارجية ، أو نحن نراقب هؤلاء الممثلين وهم يحملون أمتعتهم ومعداتهم ليمثلوا المسرحية الداخلية ، وفجأة يتدفع مدير المسرح ليعترض على شيء ما في المسرحية . فهو بذلك يضع نفسه في مستوى جمهور الصالة . أفليس يعني هذا أن على الفنان المبدع أن يحتفظ بمسافة للرؤية تسمح للمتفرج بأن يشتق لنفسه خبرة مامن النتائج الفني لا أن يسلب منه رد الفعل العاطفي والتفدي الأمين ؟ وهناك من يذهبون إلى وضع الممثلين المتفرجين في المسرحية الداخلية بين أفراد جمهور الصالة على نحو يخلق جو العرض المسرحي الذي يضم تحت جناحيه بالتساوي الصالة بجمهورها المتفرج والخشبة بجمهورها . والمثل الصارخ على ذلك النوع من المسرحيات يأتي من بيراندللو في مسرحية «الليلة نوجمل التمثيل» التي كتب المؤلف في توجيهاته المسرحية بها ما يهدف إلى إذابة كل تفرقة بين جمهور الصالة وجمهور المسرحية الداخلية ، أي متفرجي الخشبة . وهو في نفس الوقت يرتفع بمستوى الجمهور بالصالة إلى مستوى ممثلي المسرحية الخارجية ، مما يعني إشراك جمهور الصالة في الحدث الدرامي . وهنا نفقد الموضوعية إزاء المسرحية الخارجية ، ونصبح كجمهور متورطين عاطفياً فيها إلى درجة أن حاسة النقد قد تلاشى . فشاركنا للتجربة قد تفقدنا ميزة رؤية جوهر الأشياء ، ويصبح هنا الأوحده هو أن نرد بعبارات لاذعة أو حتى بلهكات اليد !

وجنباً إلى جنب مع محاولات تحطيم المسافة الجمالية تجرى محاولات أخرى لإزالة المسافة المكانية بين خشبة المسرح والصالة . وقد وصل الأمر إلى حد إلغاء منصة التمثيل . وأبرز مثل على ذلك هو مسرح الحلقة أو الدائرة arena . وهذا اللفظ اللاتيني في حد ذاته مؤشراً واضح لاتجاه المسرح الحديث ؛ فهو يعني بناء معارياً أقيم لأهداف أخرى غير العرض المسرحي . فالكلمة تعني حرفياً «الرمل» وتدل على المساحة الموجودة في مركز المدرج الدائري amphitheatron التي كانت تغطي بالرمل . وهذا يدل على نوعية العروض التي كانت هناك . إنها مبارزات الجلادين ، أي المتصارعين بالسيوف gladiatores ، التي قصد أن يشاهدها جمهور يستدير حولها في شكل حلقة أوسع ، تضم حلقة العرض الأصغر . ويجلس هذا الجمهور على مدرجات أكثر انحداراً من مدرجات المسرح العادي . وبالطبع لا يمكن أن يكون للتمثيل المسرحي أكثر من وجه واحد وظهر واحد ؛ فكيف يمثل الجمهور مستدير إلا إذا تحرك كالبهلوان ؟ ! ولكن الذين يدافعون عن مسرح الحلقة أو الحلقة يرجعوننا إلى المسرح الإغريقي

كلمتا «الصالة» و «الخشبة» شبه لفظين مترادفين ؛ إذ زال الحائط الرابع بينهما نهائياً .

ووسيلة أخرى يتبعها المحدثون وهي محاولة محاصرة صالة المتفرجين بنفسها ، كأن تقام ثلاث خشبات للمسرح ، واحدة وسطى والأخرى على الجانبين . ولقد فعل ذلك قان دي قبلدى عام ١٩١٤ . ولكي تتم عملية الحصار أضيفت خشبة مسرح رابعة Lobby Stage

وأصبحت مقاعد المتفرجين من النوع المتحرك الدوار لكي يتمكن الجالسون فوقها من متابعة العروضات في كل الاتجاهات . ولأن مثل هذا المسرح يسمح بعرض أحداث متباعدة زمنياً في وقت واحد فإنها تذكرنا بما كان يحدث في العصور الوسطى مع اختلاف واحد ، هو أن ذلك كان يتم في مسرح العصور الوسطى المحتفظ بفكرة أن يظل الجمهور والممثل وجهاً لوجه . اللهم أن تحديد العلاقة بين الجمهور والممثل انتقل في العصور الحديثة إلى أيدي المهندسين المماريين لا المؤلفين الدراميين ! مع أن فن الكتابة الدرامية السليم هو الذي أوجد العلاقة الأبدية بين المتفرجين والممثلين ، وعليه يقع عبء إيجاد الحلول المناسبة لأية مشكلة طارئة . وهل الحل يكمن في أن نحاصر المتفرجين كما لو كنا نحاصر قطعياً من المثقفين أو حتى الراغبين في التسلية ؟ من المعروف أن المسرح يستمد أسباب الوجود والحياة من رد الفعل المحتمل - لا المعروف سلفاً . وإذا نجحنا في تحويل الوجود الإنساني في المسرح إلى معادلة مغلولة فعندئذ ستموت الدراما .

وقد تشابهت محاولات إروين يسكاتور مع ماحدث في مسرح روسيا السوفيتية في إبان السنوات الأولى للثورة . فلقد سبق أن دافع «كيرزيتسيف» عن دمج الصالة في خشبة المسرح الذي يشبه مبناه السيرك ، ونادى بأن يضم الحدث الدرامي جمهور المتفرجين والممثلين على حد سواء . ويشير يسكاتور في كتابه «المسرح السياسي» علاوة على كيرزيتسيف إلى «ألكسندر بوجدانوف» وغيرهما . وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أنه بينما كان يسكاتور يحاول خلق مسرح جماهيري في ألمانيا بالمعنى الذي يقصده كيرزيتسيف كانت هذه المحاولة قد أثمرت ووصلت إلى قمتها في روسيا بل استنفدت أغراضها وأخذت في التلاشي ليحل محلها المسرح البروليتاري . ولقد كان المسرح الرومى يقوم على قاعدة جماهيرية حقيقية ، في حين كانت التجربة الألمانية شكلية ومنعزلة .

لقد رأى يسكاتور بعينه فكرة المسرح المباشر وقد نجحت في عرض المسرحية التسجيلية «برغم كل شيء» trotz alledem التي بدور محتواها حول ثورة ١٩١٨ ومصير كل من «روزا لوكسيمبورج» و«كارل ليبكنشت» . وهي مسرحية مباشرة ، بمعنى أن قوامها استعراض موجز للأحداث التي وقعت . وظهرت هذه المسرحية في ١٢ يونيو ١٩٢٥ ومثلت البروليتاريا فيها دور الجمهور ؛ إذ شرعت تشرف على التمثيل والإخراج ، وصار المسرح لا مجرد صالة في مواجهة خشبة بل جمهوراً كبيراً واحداً يتفرج ويمثل ويشارك في معركة واحدة . صار العرض كله بمثابة مظاهرة شعبية حقيقية . وهذا الاندماج الشامل في عرض تلك الليلة هو الذي أظهر فاعلية المسرح السياسي . وقال يسكاتور : «إن إزالة الحواجز بين خشبة المسرح والصالة ، ومحجب كل

ونشأته من «رقصة دائرية» Choros طقوسية حول مذبح الإله ديونيسوس . وقد ظلت هذه «الدائرة» ، أى الأوركسترا ، قائمة في قلب المسرح الإغريقي حتى بعد أن بلغ قمة التضج ، وانسلخ بعض الشيء عن الطقوس الدينية . وينسى هؤلاء أن المسرح الإغريقي بعد أن شب عن الطوق الدينى وترك الطقوس لم يجعل الجمهور يجلس من حول العرض المسرحى في شكل دائرة كاملة تحيط بالأوركسترا . فحتى مسرح إبيداوروس ، الذى نجد فيه مكان المتفرجين يتخطى زاوية منتصف الدائرة ويشبه حدود الحصان ، لا يزال تصميمه يقوم على أساس أن يكون المتفرج والممثل يقفان دائماً وجهاً لوجه Vis à vis برغم أن الأوركسترا مازالت على شكل دائرة كاملة ، وهو الشكل الذى هجرته بعض المسارح الإغريقية الأخرى فيما بعد ، وأصبحت على هيئة نصف دائرة . وكان هدف بوليكليتوس ، المهندس الممارى المشهور عن تصميم مسرح إبيداوروس ، هو ألا يضطر المشاهدون الجالسون على مقاعد الجناحين الجانبيين إلى أن يستديروا بوجوههم ليتمكنوا من مشاهدة العرض المسرحى وبعبارة أخرى كان التصميم الممارى حريصاً كل الحرص على أن تظل المواجهة بين المتفرج والممثل ميسورة سهلة لايعوقها عائق . ولو تصورنا أن مكان المتفرجين استدار ليحيط بالأوركسترا إحاطة كاملة لكان على جزء من المتفرجين أن يشاهد الممثلين من دبر . وهذا بالضبط ما تجنبه بوليكليتوس وسعى إلى تحقيقه سلباً حيثما المعاصرون وداغوا عنه في حماسة شديدة . والأغرب من ذلك أن هؤلاء المعاصرين يبررون موقفهم بمعطيات المسرح الإغريق !

لقد أثبت عالم الآثار الألماني دوربفيلد Dörpfeld أن المسرح الإغريق بعامة - ومسرح إبيداوروس بخاصة - قد بنى على أساس أن تدور العروض في المسافة الواقعة بين قلب الأوركسترا ومقدمة المنصة (البروسيكينيوم) . كان الممثلون إذن يقفون على المنصة hoi epi Skenes ، وتقف الجوقة في الأوركسترا ، مما أعنى المتفرج الإغريق من مشاهدة ظهور ممثلهم ، بعكس جو السيرك الذى يريد المعاصرون تحقيقه . لقد انتقل التمثيل في المسرح الإغريق في وقت مبكر من الأوركسترا إلى المنصة ؛ وهذه نقطة تحول مهمة في تاريخ الدراما ؛ لأن الممثل والمتفرج منذ ذلك الحين أصبحا وجهاً لوجه ؛ ولم تعد الجوقة أو الأوركسترا تلعب دور الوسيط الذى لاغنى عنه . المهم أن أصحاب مسرح الحلبة أو الحلقة في عصرنا الحديث يستندون في إثبات نظريتهم على أسس تاريخية مغلوطة .

وفي عام ١٩٢٧ أعطى ولتر جروبيوس مثلاً صارخاً في مشروعه Total Theatre من أجل عروض يسكاتور ؛ إذ أصبح جمهور الصالة جزءاً من المشهد المسرحى ، فعرضت على سقف الصالة شرائط سينمائية ، وكذلك وضعت شاشات في أجزاء متفرقة من الصالة وكانت خشبة المسرح دائرية ، تحتل مكان الأوركسترا في المسرح الإغريق ، كما أن جزءاً من الأوركسترا كان متحركاً ليسمح بأن تأخذ الخشبة مكاناً وسطاً بين المتفرجين على هيئة دائرة . وما لاشك فيه أن مثل هذا التصميم يلغى المسافة الجالية ويهدم المسافة المكانية ويفرض على الجمهور جو العرض المسرحى من جهة أخرى ، بحيث إن أية عملية نفسية أو ذهنية ، أو أية محاولة للتقويم ، تصبح في حكم المحال . وصارت

فرد من أفراد الجمهور المتفرج إلى داخل الحدث الدرامي ، قد صهر الصالة كلها - لأول مرة - في كتلة واحدة . ولم تعد الجمالية بالنسبة لهذه الكتلة المنصهرة أملاً منشوداً بل حقيقة ملموسة ، وبخاصة عندما تكون آمالهم وآلامهم ، وأفراحهم وأتراحهم ، هي التي تلعب دور البطولة على خشبة المسرح السياسي .

لقد أسس بيسكاتور «المسرح البروليتاري»

Proletariches Theater مع «هرمان شولزر» في

مارس عام ١٩١٩ ، ونشر كتابه «المسرح السياسي» في عام ١٩٢٩ . وجاء في برنامج «المسرح البروليتاري» مايلي : «لقد نفينا كلمة فن نهائياً من برنامجنا ، فسرحداتنا هي بيانات نحاول بها التدخل في الأحداث المعاصرة ، وأن نقترح معمعان الفعل السياسي .» وجاء في نفس البرنامج أيضاً أنهم يخضعون التزعة الفنية للهدف الثوري ، أى للدعاية لفكرة الصراع بين الطبقات . وكان على ممثل المسرح البروليتاري ألا يتدججوا في أدوارهم ، وعليهم أن يبدلوا قصارى جهدهم لكي يعبروا عن الفكرة البروليتارية . أما المؤلف المسرحي فينبغي أن يكون نقطة التبلور في الإرادة الثقافية البروليتارية ، فهو الحافز لتطلع الكادحين نحو تعويض ما فاتهم . إنه مسرح يؤدي وظيفة الدعاية والتعليم بالنسبة للسواد الأعظم من الناس ، ولا سيما أولئك الذين يترددون أو لا يبالون بالأمور السياسية ، أو من لم يفتنوا بعد إلى أن الفن البورجوازي لا يتناسب مع دولة البروليتاريا .

مركز تحقيق تكوير علوم برسي

تلك هي الخطوط العريضة للثورية التي سيطرت على الجماليات والممارسات لدى الجناح اليساري الراديكالي في ألمانيا العشرينيات . وتلك هي نظرية الفن البروليتاري prolekt التي حولت الدوافع الفنية في الدراما وغيرها إلى عمل سياسي تحت قيادة المثقفين . ولقد أعلن «اللواء الأحمر» عام ١٩١٩ مخاطر مثل هذا التنشيط السياسي للفن حين قال : «إن خطأ جمعية الثقافة البروليتارية يقع في زعمها بأنها تصنع ثورة بنشاطها ، وأنها قادرة على أن تقود المعركة من أجل حرية البروليتاريا . ولكن الرأي بأن قيمة الفن تكمن في كونه جزءاً من المعركة البروليتارية من أجل الحرية ، أى أن الفن - بعبارة أخرى - يستطيع أن يحل محل الثورة وصراع الطبقات ، فهو الخطأ العظيم .» ومن ثم لم يكن الخداف الأساسي من المسرح هو خلق الفن بل شن حملة سياسية دعائية . وهكذا دافع بيسكاتور عن المسرح الهادف الذي عن طريقه يتم التنوير والمعرفة والاستيعاب . وبالطبع يتطلب الحدث المباشر مسرحاً ثورياً محترفاً . وفي ظل هذه النظرة لم يعد الفرد ، بقدره الخاص ومصيره الشخصي ، يحتل مركز الاهتمام ، بل حاربت الحقبة الزمنية كلها ، ومصائر الناس أجمعين ، هي التي تلعب دور البطولة .

وبيسكاتور هو الذي بدأ يمارس الإخراج الملحمي باستخدام الوسائل السينمائية المستحدثة ، وبسرد الحقائق التاريخية التسجيلية ، ويتقديم أحداث متباعدة زمنياً تعرض في نفس الوقت . واستخدم أيضاً الفانوس السحري لعرض صور فوتوغرافية للشخصيات الحقيقية ، وزود المشاهدين بمعلومات وعناوين مكتوبة على لافتات تشرح أجزاء الحبكة ، وقطع أحد العروض ليذيع تسجيلاً بصوت لينين نفسه . وفي



موسم ١٩٢٧ / ١٩٢٨ قدم بيسكاتور أربعة عروض مسرحية تارة استخدم فيها أجهزة العرض (البروجيكتور) . وفي مسرحية «هوبلا ! نحن نعيش» Hoppla, wir leben استخدم عشرة آلاف قدم من الشرائط السينمائية : وأربعة أمتار للعرض ، تعمل معاً في نفس الوقت . وفي مسرحية تولستوى به «راسبوتين» استخدم بيسكاتور خشبة مسرح نصف دائرية ليتمكن عرض ثلاثة شرائط سينمائية في نفس الوقت ، في حين يؤدي الممثل أدوارهم دون انقطاع . لقد كانت ميكنة الفن المسرحي أوكهريته - حد قول بريخت نفسه - هي الاتجاه السائد في الإخراج المسرحي آنذا وهو تعبير استخدم حتى في مجالات الأدب والفن الأخرى ، بل في الاقتصاد والسياسة ، حتى إنه كان يقال على سبيل المثال «سيب الكهنة اللينينية» .

وفما يتعلق بالديكور كان هدف بيسكاتور هو اللجوء الديناميكية ، ورفض النظر إلى أجزاء الديكور على أنها عناصر ثابتة ساكنة ، بمعنى أنه لابد من وقوع عملية تغيير قطع الديكور أمام النظرة لاختلاف الستارة . وفضلاً عن ذلك فلا بد من أن يفقد الديكور استقلالته التقليدية ويدخل ضمن الحركة المسرحية . ولقد حقق بيسكاتور هدفه على خير وجه كما يرد في «اللواء الأحمر» ، وذلك إخراج مسرحية «فريدريش فولف» ذات الموضوع الصيني ، وعنوان «تاي يانج يستيقظ» في عام ١٩٣١ . هنا نحلى الديكور المسرحي عن طابعه الشكلي ، وأصبح من مقومات الحركة المسرحية نفسها . ولقد ساعد بناء الخشبة الذي صممه «جون هيرتفيلد» - وكذا أدوات المسرح إجمالاً على تقديم عرض تسجيلي موثق للوقائع التي جرت في إباد الأحداث الثورية في الصين فيما بين عامي ١٩٢٥ و ١٩٢٧ . وفي عرض مسرحية «كولي الإمبراطور» (أو «حالمو الإمبراطور») Des Kaisers Kuli من تأليف «تيودور بليشير» في ٢٩

أغسطس ١٩٣٠ بمسرح «ليسنج» في برلين ، استخدم بيسكاتور وسيلة أخرى لخلط الصالة بالخشبة ، ومزج الحقيقة بالخيال : إذ جعل الحاملين يندفعون إلى الصالة على نحو جعل الجمهور كذلك يندفع إلى الخشبة . كما أنه استخدم الراوية للتعليق على أحداث معركة «سكاجيراك» ، التي كانت تعرض في نفس الوقت على شريط سينمائي . والجدير بالذكر أن هذه الوسائل في مجملها لم تكن جديدة تماماً ، ولم يعد ما أنجزه بيسكاتور أنه طورها وسار خطوات أبعد في اتجاه سبقه إليه كل من «ألكسندر تايروف» (١٨٨٥ - ١٩٥٠) و «مايبرد هولده» (١٨٧٤ - ١٩٤٠) منذ سنوات عدة في روسيا السوفيتية ، بل في ألمانيا نفسها . ثم رأت روسيا في المسرح البروليتاري مجرد تنوع على الإيهام المسرحي البورجوازي القديم وبدأت تنخطاه . لقد حقق بيسكاتور الشاب الشيوعي المادى ما كان يحلم به «شيلر» المثالي ، أى أن يدمر شكل العمل الفني محتواه ، أو على الأقل أن يكون هذا المحتوى في خدمة الشكل الخارجي .

ونظرة إلى كيفية معالجة بيسكانور للكلاسيكيات - وهو ماسيفيدنا في فهم برنخت - تدلل على صحة رأينا. فبينما طبق كل من تايروف ومايرهولده مبادئ كيرزيتسيف ، ولاسيما في إعادة تشكيل - أو تحويل - نية المؤلف ومعزى عمله الفني ، نرى بيسكانور ينسج على منوالها. وهذا واضح من إخراج مسرحية شيلر «الصوص» في عام ١٩٢٦. إنه عرض من العروض التحديثية للكلاسيكيات على نحو مزيف وسطحي برغم أنه يتربيا بزي الثورية. فالتكثيف الميكانيكي الخالص للحقيقة على خشبة المسرح المقعنة بالآليات قد أدى في النهاية إلى تحطيم المحتوى الشعري للنص ، كما أحدث رد فعل لدى الجمهور لا يختلف كثيرا عن رد فعل الجمهور البورجوازي. لقد قال بيسكانور إن مسرحه يخاطب الضمير الواعي ولا يقتصر على إثارة الانفعال أو الحاسة ، بل يهدف إلى التنوير والمعرفة. ولكن التكثيف الآلي الذي كان يرجى منه إحداث صدمة إنسانية قد أدى في مسرحية «بالوغم من كل شيء» - على سبيل المثال - إلى زيادة حدة التوتر العاطفي ، إلى درجة ما كان للمسرح البورجوازي أن يبلغها بأدواته المسرحية المحدودة. وكل هذه المشكلات كانت تعني في مجموعها أن مسرح بيسكانور لم يكن في جوهره مسرحا برويتاريا ، ولكنه - مثل مسرح تايروف ومايرهولده - مسرح البورجوازية الصغيرة التي تتلقى التأييد والدعم ، لامن عامة العمال بل من بعض دوائر المثقفين وقلة من الطبقة العاملة. أما المساعدات المالية فتحصل عليها من الرأسمالية. لقد حقق بيسكانور جميع أهدافه ، ولكن على الورق. ودون أن تترجم هذه الأحلام إلى نجاح عملي ملموس. وإلى هذا القصور في تجربته يرجع عدم تمكنه من التنازل إلى جوهر التاريخ الذي أراد أن يقدمه بصورة فنية. لقد استخدم كثيرا مصطلح الاشتراكية العلمية ، ولكن هناك من الدلائل ما يفيد بأنه فهم تاريخ الطبقات الاجتماعية وكأنه بنية ميكانيكية لأعمالية ديكارتية. ولقد نبغ موقف بيسكانور هذا من مركزه الطبقي بوصفه أحد أفراد الطبقة البورجوازية الصغيرة. لقد أدرك أن الفردية في عالم البورجوازية لا تجدي قتيلا. أضف إلى ذلك أن موجة الثورات العظيمة في بدايات القرن العشرين حركته ودفعته لاتخاذ وجهة نظر متطرفة. مفادها عدم ديكارتية الحركة الجماهيرية. لقد تملكته رغبة جامحة مميزة للبورجوازية الصغيرة جعلته يتصور نفسه أستاذا للجماهير التي لا يتوقع منها - في رأيه - سوى ردود فعل بطيئة وناقصة بل خاطئة.^(١٦)

ولقد شاهد برنخت في مطلع شبابه عروض كل من بيسكانور ورينهاردت ، اللذين كانا يركزان كل جهودهما على توريث جمهور الصالة فيما يجري على خشبة المسرح. بيد أن رينهاردت تميز بسمه خاصة وهي إشاعة جو الغموض والسحر والقضاء على أية فجوة فاصلة بين الممثلين والصالة. وهو في عرضه لمسرحية بوش «موت دانتون» وضع المنصة rostra في عمق صالة المتفرجين ، كما نر الممثلين بين صفوف الجمهور. وهكذا صارت خشبة المسرح بمثابة منصة ثورية tribunal على غرار الطراز الفرنسي. أما في إخراج مسرحية



والصبيح - . عتلف الأصوات والموسيقى والرقص والألعاب
الهلوانية والشعر والرسم والجوقات والأحداث والديكورات
المتعددة . »

وجدير بالذكر أن المسرحية المذكورة نشرت بباريس في عام ١٩٤٦
وجاءت هذه الملاحظات في البرولوج (ص ٣١) . وكان هذا البرولوج
أصلاً قد أضيف إلى المسرحية في عام ١٩١٦ . أما المسرحية نفسها فقد
كتبت في عام ١٩٠٣ وعرضت لأول مرة في ٢٤ يونيو ١٩١٧ .

وفي « بيان المسرح المستقبلي التركيبي » استخدم « مارينيتي » عبارات
مثل « خلق انسجام سيمفوني *sinfonizzare* في الوعي الحسي
للجمهور » ، و « تدخل أماكُن (بيئات) وأزمان مختلفة » بل إنه أعطى
مثلاً مبكراً لهذا المسرح الجديد عندما قدم مسرحية ساخرة بعنوان « الملك
العريد » ، التي عرضت في إبريل ١٩٠٩ في مسرح اللوفر بباريس .
ومع أن مارينيتي وجاعته لم يحققوا نجاحاً ملحوظاً فإن جهودهم تكتسب
أهمية خاصة ، لأنها مهدت الطريق لظهور تيار المسرح الغريب
Teatro grottesco الذي تبلور على يد بيراندللو . ولقد
كان مارينيتي يعد نفسه صاحب هذه الأفكار ، أي مبتدعها ومؤصلها ،
وانتهى به الأمر إلى أن أصبح عضواً في أكاديمية موسوليني الإيطالية .

ومن أنجح الوسائل في تضيق المسافة الجمالية بين الخشبة والصالة أن
يخاطب الممثلون الجمهور الحقيقي مباشرة ودون أية موارد ، كأن يكون
ذلك في صورة استطراد أو حديث جانبي . وهذه الوسيلة قديمة قدم
المسرح ذاته ، فهي علامة بارزة ومميزة في الكوميديا الأنثيكية القديمة ،
وعلى رأسها أريستوفانيس . ونعني بالطبع البراباسيس
Parabasis - أي الخطاب المباشر الذي يوجهه رئيس الجوقة
باسم الشاعر المؤلف إلى جمهور المتفرجين . كما أن البرولوج في المسرح
الإغريقي الروماني ، ولأسماء كوميديات « بلاوتوس وترنتيوس » موجه
أساساً إلى الجمهور ، فهو يقدم لهم موضوع المسرحية ، ويشرح ماسبق
من أحداث ، أو ماغرض منها ، بل يناقش أحياناً بعض المسائل
النقدية . أما إذا أردنا أن نضرب مثلاً من المسرح الحديث والمعاصر فلن
نجد أفضل من مسرحية « ثورنتون وايلدر » بعنوان « جلد أستانا » التي
عرضت في عام ١٩٤٢ ، ففي بداية الفصل الأول ، وفي الفصل
الثالث ، يشرح مستر « أنتروبوس » *Antrobus* (وهو اسم قد
يكون تحريفاً أو تحويراً للكلمة الإغريقية أنتروبوس *Anthropos*
معنى « الإنسان » للجمهور كيف أن بعض الممثلين الذين من المتوقع
ظهورهم على خشبة المسرح قد غلبهم المرض والزمهم الفراش . وفي هذا
تشابه كبير مع مسرحية المؤلف الإيطالي الذي عاش في بداية عصر
النهضة ، ونعني به « جيوردانو برونو » ، حيث يلقي أحد الممثلين
الأنثيبرولوج *Antiprologo* (أي الجزء السابق على البرولوج) ثم
يترك الخشبة بسرعة ، بعد أن عبر لنا عن شكوكه في أن العرض المسرحي
الذي جئنا من أجله قد لايم ، بل قد لا يبدأ قط ، لأن الممثلين يواجهون
مصاعب جملة قد تحول دون حضورهم !

« المعجزة » فقد خلق انطباعاً بأن جميع الأطراف مندمجة في حدث
واحد ، إذ احتل الممثلون منطقة المركز في المسرح الذي أصبح وكأنه
ملعب كرة ، لأن المتفرجين جلسوا على آرائك منازعة في الجوانب
الأربع ، وصار العرض وكأنه يجري في كاتدرائية ، واحتل الجمهور
نفسه مكان خشبة المسرح . ولقد عرضت مسرحية سوفوكليس « أوديب
ملكاً » في عرض جماهيري في الهواء الطلق بمدينة ميونخ ، وتمت عروض
أخرى في السيرك .

ومع أن بريخت تعلم من ييسكاتور الكثير إلا أن هناك فرقاً واضحاً
بينها ، فبريخت يرى أن النتيجة الحتمية للتزوير العقلي لا تتحقق إلا
بإشغال جذوة الثورة بين العمال . ولذلك حاول أن يقلب كل عرض
مسرحي إلى مظاهرة جماهيرية ، حتى إنه في بعض الأحيان وزع بنادق
حقيقية من فوق خشبة المسرح على أفراد الجمهور بالصالة ، كما لو كان
يدعوهم للثورة فوراً ! حقا إن ييسكاتور في « يوم روسيا » ، المسرحية
التي أخرجها للمسرح البروليتاري ، قال بوضوح في توجيهاته المسرحية :
« أصوات جوقة تزار أو تكرر صرخات المعركة ، جماهير تظهر على خشبة
المسرح ، الجماهير تندفع من كل ناحية إلى خشبة المسرح وتخطم الحدود
بصرخاتها : أيها الأخوة ، يارفاق اتحدوا ! العامل الألماني يلقى البيت
الأول من النشيد الدولي ، نافخ البوق في الزى الروسي يخطو للأمام ، إنه
ينفخ نغم النشيد الدولي وينضم إلى الجوقة ، وكذا يصعد المتفرجون إلى
خشبة المسرح » بيد أن بريخت يرى أن ييسكاتور آثار فوضي شاملة
بتجاربه المسرحية التي حولت خشبة المسرح إلى قاعة ميكانيكية ،
وتحولت الصالة عنده إلى قاعة اجتماعات . كان المسرح بالنسبة
لييسكاتور - في رأي بريخت - برلماناً يلعب الجمهور فيه دور الهيئة
التشريعية . لقد طرحت أمام هذا البرلمان المشاكل الاجتماعية الكبرى
بكل جلاء ، وهي مشاكل تنتظر الحلول بلهفة وإلحاح . وبدلاً من
خطبة « النائب » حول هذه المجموعة من الظروف الاجتماعية العريضة أو
تلك ، تطرح نسخة فنية لها . لقد كان ييسكاتور يهدف إلى أن يحصل من
المشاهد على قرار عملي من أجل أن يتدخل بقوة في الحياة . وعلى أية
حال فإن شرح بريخت لمسرح ييسكاتور على أنه بمثابة « برلمان » يذكرنا
بمسرح أريستوفانيس وعلاقته بالحياة في دولة المدينة .^(١٧)

وأول مسرحية تحمل مصطلح « دراما ملحمة » عنواناً جانبياً لها هي
مسرحية ألفونس باكيه « الأعلام » التي عرضت في عام ١٩٢٤ بمسرح
سنترال ببرلين . فهي إذن أول مسرحية ملحمة ماركسية في التاريخ ،
وهي تعالج محاكمة المتمردين في شيكاغو في عام ١٨٨٩ . وظن
ييسكاتور أنه بإخراجها قد عبر من عالم مسرح الفن إلى عالم مسرح العصر
الحديث ، لأنها - في رأيه - تمثل « النفاذ العلمي إلى المادة » . وفي
الحقيقة كان العصر كله يسعى إلى شكل جديد للفن ، وشكل جديد
للدراما ، يعد فيه النظام المقرر سلفاً ، أو التسلسل المنطقي للمسيبات
والنتائج ، شيئاً خارقاً لقانون الحياة العام . وكتب « أبو اللينير » في برولوج
مسرحية « ألداء قيرسياس » ، محدداً نظريته الجمالية للمسرح الجديد ،
يقول :

« إن الأفق المتسع لفننا المعاصر يزواج - وفي معظم الأحيان بدون
علاقة ظاهرة كما يحدث في الحياة - بين الأنغام والحركات والألوان

وإذا عدنا إلى مسرحية وايلدر « جلد أستانا » فلا غرو أن الجمهور
قد أدانها عندما عرضت لأول مرة في عام ١٩٤٢ ، على أساس أنها -

إغريقية « . أى بلا محتوى » لأن الجمهور في الواقع يتحرر من وجهة نظر ليتعلق بوجهة نظر أخرى يتم تلقيه إياها ، ويتخلص من خدعة ليفرق في خضم خدع أخرى كثيرة .^(٢٠)

ومن الناحية الشكلية الصرف ، أصبحت المسرحية المعاصرة تتكون لامن فصول (خمسة أو ثلاثة ... الخ) بل من لوحات **stationedrama** . وليست مسرحية **سترنديج** الطريق إلى دمشق « هي الأولى في ذلك ، كما قد يظن البعض ، ولكنها المثل الأقرب إلينا . لقد سبق أن استخدم جوته هذا الشكل الدرامي في «جوتس فون برلينجن» ، واستخدمه بوشنر في «فويتسك» ، وكذا إيسنر في «برجنت» ، وهو نفس الشكل الذي يستخدمه **سترنديج** أيضاً في «الآنسة جوليا» . والجدير بالذكر أن المسرحية الملحمية المكونة من لوحات قد جاءت نتيجة سوء فهم لشيكسبير من قبل المعجبين من الألمان به . وعلى رأسهم جوته في مطلع شبابه .

أخذ بريخت أفكار **يسكاتور** وطبقها على نحو واسع لكي يواجه بها المسرح الغرى الرأسمالي والكلاسيكي البورجوازي . وكانت العدمية المتمثلة في التعبيرية هي التي جعلته يتحول إلى الماركسية ، لأنها الحقيقة الواحدة الملحمة أمامه في نظام مستقر وأمن مستتب . وكان هدف المسرح بالنسبة لبريخت هو تغيير الطبقة والإنسان والعالم . ولقد حطم مسرح بريخت الملحمي تقاليد المسرح الطبيعي الذي استبعدته فكرة المحاكاة **mimesis** أرسطية . وبذلك أنقذ المسرح من أن يظل قابلاً تحت وطأة مبدأ نقل صورة طبق الأصل من الطبيعة إلى خشبة المسرح . واستعاد للمسرح على يديه شفافيته المفقودة . ودعا بريخت إلى التمتع بالفن كفن ، ومشاهدة المسرح كمشرح . وأعاد لهذا الفن أشقاءه من الفنون الأخرى ، كالموسيقى والرسم والرقص وما إلى ذلك من العناصر التي استبعدتها الطبيعة إلى حد كبير على أساس أنها لم تكن من واقع الحياة اليومية . لم يعد المسرح في يد الملحميين بحاجة إلى عرض حبات زيتون حقيقية . أو أرغفة العيش وعليها بعض المربي أو الزبد ، لكي يصور عملية الأكل . ولقد تحرر المسرح على أيديهم أيضاً من الترتيبات المعقدة والمتكلفة ، وكذا الحركات الزائدة ، والأسلوبية الخطية في الأداء بصفة عامة . وكذلك انطلق المسرح إلى آفاق العالم الجديد أو المكتشف حديثاً ، فامتلاً بمشاهد من الأمريكتين والهند والصين واليابان .. الخ .

يقول أوسكار بيدل في المسرح الملحمي عند بريخت لا يحتفظ إلا بالقليل من المعنى الأصلي لكلمة ملحمة - أي كما عرفها الإغريق . وهذا ماسنعود إليه^(٢١) - ويقف مرادفاً وموازياً للاتجاه المضاد للدرامية **antidramatic** والمضاد للإندماج العاطفي **antiemotional** في الفن المسرحي الحديث^(٢٢) . إن كل ماأنجزه بريخت يتلخص في تدعيمه لمبدأ تدمير حدى المسافة الخالية عن طريق توسيع هذه المسافة . المسرح عنده لا يقوم على التوتر أو التناقض . بل على موقف له طابع التقرير المباشر . ولقد أعلن بريخت صراحة أنه مع ذلك لاينوى هجران عالم المتعة **Reich des Wohlgefälligen** . إلا أن المرء لايجد في مسرحه التعليمي **(Lehrstück)** أية متعة ففيه نجد تعليمًا خالصاً ومباشراً ذا إيديولوجية واضحة محددة . بحيث تصبح القيمة الفنية لمثل هذا المسرح

كسائر مسرحيات هذا المؤلف - مخاطب جمهوراً مثقفاً . وتساءل الناس : لو فرضنا أنه توافر مثل هذا الجمهور المثقف قالى أى مدى يوسع أن يتحمل مثل هذه الحيلة التي بتكرارها سوف تصبح مبتذلة ؟ هل يتحمل الجمهور المثقف أن نقول له دائماً وقد جئنا به إلى المسرح : «أيها السادة ! انتبهوا ! . إننا نلعب معاً لعبة مسرحية وهمية ! » ؟ . علينا أن نتذكر تجربة **بيراندللو** المبررة في ليلة تفتتاح عرض مسرحيته «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» بتاترو ديل قالى في روما ، حيث حدث هرج ومرج كبيران ، اضطره للهرب وهو يسمع الناس تصيح في استنكار **buffone! manicomico!**

وفي ٢٥ مارس عام ١٩٠٤ تساءل «أندرية جيد» أمام أحد المؤتمرات عن العلاقة بين الحياة والمسرح ، ودور القناع في كليهما ، فقال «أين هو القناع ؟ في الصلاة ؟ أم على خشبة المسرح ؟ أم هو في الفن المسرحي ذاته ؟ أم في الحياة الواسعة ؟ إنه لا يوجد قط ، لاهنا ولاهناك» .^(٢٣) ومن الملاحظ أن تعدد الألوان والوظائف لهذا القناع الوهمي هو مشكلة محورية في مسرح **بيراندللو** . أما بريخت فيتحدث في مقدمة «الأورجانون الصغير» عن عبادة البورجوازية للجمال ، وهي عبادة تمارس طقوسها في ظل مبدأ احتقار الفن حين يكون وسيلة للتعليم . وذلك في مقابل مسرحه هو الذي يسميه مسرح عصر العلم ، وهذا يعنى أن الإنجاز الفني يوضع على قدم المساواة مع الإنجاز العلمي ، ويرتبط بالفكرة الميكلية الماركسية عن التطور . الفن عند بريخت لا يختلف في شيء عن العلم في أنه يسمى إلى تحرير الإنسان من قيود الطبيعة ، وإطلاق الطاقة الكامنة فيه للخلق والإنتاج المبدع . هدف العلم والفن هو جعل الكرة الأرضية مكاناً يمكن العيش فيه ، الأول يحقق الأمن الغذائي ، والآخر يوفر الأمن النفسى ، إذ يمدنا بالمتعة والتسلية . العلم له وظيفة إخضاع الطبيعة واستغلالها لصالح الإنسان ، أما الفن فهو يورط نفسه في الحقيقة بهدف أن يكون قادراً على إفراز صور أخرى لها أكثر فاعلية . العلم والفن عند بريخت يشتركان في مفهوم واحد للحقيقة ، وهو ذلك المفهوم الذي يستوعب التقدم التاريخي . وهكذا فإن الفكرة التي تولدت في عقل **هيجل** ، وتمثلت في لغة **ماركس** المادية . تجسدت على خشبة المسرح وأصبحت الدافع وراء حركات الممثل البريختي وتعبيراته .^(٢٤)

وفي الإجابة عن سؤال طرحه «**فريدريش دورينبات**» على مؤتمر للمسرح بمدينة دار مشات عام ١٩٥٥ ، يدور حول ما إذا كان العالم المعاصر يمكن أن يمثل على خشبة المسرح ، أرسل بريخت رسالة قصيرة من برلين الشرقية قال فيها «نعم يمكن أددت ذلك . شريطة أن يفهم العالم على أنه قابل للتغيير **veränderbar** ويقول بريخت - كبقية الماركسيين - أن الفلاسفة أجهدوا أنفسهم في تفسير العالم ونسوا الأهم من ذلك ، أى تغيير هذا العالم . ويعتقد بريخت أن على المسرحيين أن يتجاوزوا مع تقدم العلم ، فيعرفوا الناس بأن مايشاهدونه على المسرح ليس حقيقياً بل هو خدعة وهمية . على المؤلف المسرحي أن يمزق مايقدمه على المسرح من الداخل ، ويسخر منه علناً ، ويلعب به لعباً . وهنا نشير إلى حقيقة أن مثل هذه المحاولات التي تهدف إلى تحرير الجمهور من وجهة نظر ثابتة . أو من الخدعة الوهمية المعروضة ، هي بمثابة هدية

عصر الثورة البروليتارية إلا بتسفيه المسرح البورجوازي ، مسرح الكلمة الخاصة ، وكذا بتبني أرفع الوسائل التكنولوجية المستحدثة من أجل بعث هذا العصر ، عصر التقدم العلمي ، إلى الحياة . فالنحتوى الثورى الجديد للمسرح لا يمكن عرضه بنفس الوسائل الهشة للمسرح البورجوازي التقليدى . إنه يتطلب شكلاً جديداً . وطبقاً لهذا الرأى النقدى فإن المحتوى يبحث عنه فى الشكل التكنولوجى للخشبة . وهذا - كما هو واضح يعود بنا إلى الشكلية الجوفاء وإن تخفت هذه المرة فى رداء النورية .

ولقد تنبه بريخت إلى بعض هذه المآخذ على المسرح الملحمى ، وحاول أن يعوض التوتر المفقود - والقائم فى المسرح التقليدى - بالقول إن هذا التوتر يدخل ضمن مكونات الفن الدرامى الأساسية . ويعلم بريخت أن هجومه يستهدف بوجه خاص مايسميه الكلاسيكية (الألمانية) الزائفة pseudoklassik ، لأنها - عنده - قد أساءت إلى الفن المسرحى ، إذ خلطت بين ديناميكية العرض Dynamik der Darstellung و ديناميكية المحتوى Dynamik des Darzustellenden

المعروض ولكن يبدو أن بريخت نفسه لم يحقق تقدماً كبيراً فى هذا المضمار ، لأنه كان لا يزال يرى أن الشكل الملحمى هو الوحيد القادر على احتواء تلك العمليات كافة ، وهو الوحيد القادر على أن يعبر عن عالم اليوم الذى يضم كل المتناقضات . وهكذا فإنه على حين تمتعت الكلاسيكية الزائفة - كما يصفها بريخت - بفرديتها المنظمة على أسس منهجية ، كان لبريخت فرديته الخاصة والمتفسخة . وهذا ما يظهر واضحاً على مستوى العرض المسرحى الملحمى الذى كان شيلر - لو هبىء له أن يراه - سيسخر منه قطعاً ويشمئز ، أكثر مما يفعل بريخت حين يقرأ أو يشاهد أعمال هذا المؤلف الألمانى الكلاسيكى .

بيد أن السؤال لا يزال مطروحاً : هل ينبغي أن يضحي المرء بديناميكية العرض المسرحى من أجل ديناميكية المحتوى المعروض ؟ لقد انبرى للإجابة عن هذا السؤال «سيجفريد ميلشينجر» واتخذ من المسرح الفرنسى المعاصر وسيلة إيضاح ، وعد «جان آوى» استثناءً يثبت القاعدة . وخلص إلى نتيجة مغاها أن تدمير الشكل الدرامى الخارجى فى المسرح المعاصر لا يأتى بالضرورة نتيجة للاتجاه نحو تدمير الإيهام المسرحى anti illusionism (٢٣) .

لقد رد ديسكاتور أكثر من مرة القول بأن مسرحه الملحمى قريب الشبه من الصحافة اليومية ، زاعماً أنه لاجدوى من الدراما ما لم تكن تسجيلية موثقة . وهذا يعنى أن أعلى مراتب الدراما عنده هى الدراما التسجيلية . ولقد كان النهج الفلسفى السائد بين كتاب ألمانيا فى العشرينيات يقوم على المادية الميكانيكية أو الواقعية المباشرة التى تضع الحقيقة الفعلية هدفاً أساسياً لكل نشاط فنى . وهذه الرؤية هى التى حالت بين هؤلاء الكتاب والنفاذ إلى جوهر العلمية الاجتماعية . لقد قيدوا أنفسهم فى إطار ضيق للغاية ، لا يتعدى إعادة تركيب الأشياء كما هى ، وكما تظهر للمراقب غير الديالككتيكى . وهكذا بقيت أعمالهم فى أغلبها أوصافاً تقريرية لسلوك الإنسان فى مواقف معينة . وبدت هذه

التعليمى محل تساؤل ، برغم زعم صاحبه بأنه مسرح ملحمى مشبع بالفن . ومسرح بريخت التعليمى يستهدف كلاً من الممثل والمتفرج ، ولا أمل للأخير فى أية تسلية إلا النوعية الخاصة التى أرادها له بريخت . وهذه التسلية - حتى فى نطاقها الضيق هذا - لم تكسب اعتراف بريخت النهائى إلا بعد عودته من منفاه الرأسمالى فى عام ١٩٤٨ . وبعد هذا الاعتراف بطبيعة الحال نوعاً من التراجع والتنازل عن مبدأ «الممثل المعلم» (philologus in actu)

لقد شعر بريخت نفسه ببعض أوجه النقص فى المسرح الملحمى ، إذ قال فى مقال بعنوان «الديالككتيك على المسرح» بأنه يجب أن ندرك أن مصطلح «المسرح الملحمى» غير كاف وإن كنا لانستطيع اقتراح مصطلح آخر غيره . وقال أيضاً مامعناه أنه يعد نفسه للانتقال من المسرح الملحمى إلى المسرح الديالككتيكى ، وأن المسرح الملحمى بوصفه مفهوماً جالياً لم يكن - من وجهة نظره ، وانسجاماً مع نواياه - غريباً قط على الديالككتيك . بل أضاف أيضاً مايعنى أن المسرح الديالككتيكى الذى يشر به لا يمكنه الاستغناء عن العنصر الملحمى . وهكذا بدا مصطلح «المسرح الملحمى» لبريخت نفسه عاماً وغير دقيق إلى حد بعيد ، بل يكاد يكون شكلياً . وكل ذلك يعنى أن بريخت يدعونا بطريقة أو بأخرى إلى تجاوز التقليد الأعمى لمسرحه الملحمى الذى استنفذ أغراضه

ولن نأثر بريخت على طريقة ستانيسلافسكى فى التمثيل لقد كان هذا الأخير تأثير كبير فيه ، فنه تعلم بريخت - بأعترافه - الجوهر الشعرى للمسرحية ، والشعور بالمسؤولية تجاه المجتمع ، ومسرح النجوم ، والتركيز على الخط الرئيسى دون التفاصيل ، والالتزام بمراعاة الصدق وتجسيد الواقع المتناقض ، والتفكير فى التطور المقبل للفن . لقد ميز بريخت بين نوعين من التمثيل عرفا منذ أيام أفلاطون . فهناك الممثل الراكسودى ، وهناك الممثل المندمج أو المتقمص للشخصية . والقول بأن أحد النوعين صحيح والآخر باطل يعد تعسفاً ، لأنه حتى فى حالة الممثل الذى يتقمص الشخصية ويندمج فيها يخلص إلينا تفسير ما لهذه الشخصية . سيظل الممثل بالقطع مختلفاً من الناحية السيكولوجية عن الشخصية التى يندمج فيها ، ومما تمثله وقدرته على الاندماج إلا نتيجة التداخل بين هذين العنصرين . أى شخصيته العادية الحقيقية وقدرته على تقمص شخصية أخرى . ومما نراه ممثلاً أمامنا لا يمكن أن يكون هو أوديب نفسه - على سبيل المثال - ولا يتوقع منه ذلك . إنه أوديب ممثلاً ، أو هو فى الواقع تمثيل هذا الممثل أو ذاك لشخصية أوديب : فكل ممثل يختلف عن زميله فى القدرة على الاندماج . هذه المسافة - ضافت أم اتسعت - بين شخصية الممثل من جهة ، وشخصية بطله من جهة أخرى ، هى الخلل . وهى من شأن الممثل ، والتدخل فيها ، ووضع مواصفات محددة لها . قد يؤدى إلى تدمير هذه المسافة المتوترة . وإذا ذاع التوتر المطلوب فى هذه المسافة ، فقد الممثل أسباب القدرة والأصالة .

لقد اعتمد ييسكاتور على التكنولوجيا فى حربه ضد طبيعة ستانيسلافسكى . وقال إنه ليس من الصدفة أن التحول فى الفن المسرحى كنفكر قد واكب التحول المادى التكنولوجى فى أدوات هذا الفن . ويقول «اللواء الأحمر» بمناسبة عرض مسرحية تولر «هو بلا ... نحن نعيش !» بإخراج ييسكاتور أنه لا يمكن أن يتم عرض مسرحى فى

إلى «المتعة» في الفن ، ويسخر من أية مسرحية - تعليمية أو غير تعليمية - تحاول الاستغناء عن عنصر التسلية والمتعة . وقبل موته بمدة وجيزة بدى بريخت وكأنه على أتم استعداد للتخلي عن فكرة الملحمية في المسرح نهائياً على أساس أنها بلا جدوى كما سبق أن ألقينا .

في البداية فضل بريخت أن يتجاهل حقيقة أنه حتى في المسرح التقليدي لا يسلم المتفرج نفسه بصفة تامة ونهائية للإيهام المسرحي وأن ذلك لا يحدث إلا على فترات متقطعة . وصار هذا الإيهام المتقطع يشكل بالنسبة لبريخت السبب الرئيسي والجوهرى لنفوره من المسرح التقليدي . وراح يدعو لإزالة هذا العنصر نهائياً ولم ينجح تماماً في ذلك . الاندماج والإيهام بالنسبة لبريخت عنصران سامان أو محدوران يفقدان الإنسان - وهو مخلوق عقلائي بطبعه - كل قدراته النقدية ويعتبان على الرؤية بإشاعة جو ضبابي أشبه بنحو الأحلام الخادع . أما المسرح الملحمي البريختي كما يزعم صاحبه فهو يتجاوز بصفة كاملة مع التقنية المسرحية والماركسية ويحفظ للإنسان وعيه وبروده واستعداداته للنقد بل وينشطه ذهنياً . أما لماذا لا يقوم مثل هذا التشييط الذهني إلا على أسس ماركسية ؟ فهذا ما يثير الحدل والتساؤل .

٣ - التغريب ... معناه ومصادره

لم تلك إذن ظاهرة الملحمية في المسرح شيئاً جديداً أو أمراً مستحدثاً في أيام بريخت ؟ فهي وثيقة الصلة وعريقة النسب بأقدم أشكال المسرح عند الإغريق والرومان ، وكذا بمسرح العصور الوسطى القائم على الطقوس الكنسية . أما مسرح عصر النهضة بصفة عامة والمسرح الإليزابيثي^(٢٤) بصفة خاصة فقد احتوى على عناصر ملحمية عديدة . وسنرى أن بريخت اتخذ من المسرح الآسيوي في الصين واليابان نموذجاً لشرح أصول التغريب .

ولقد رادف بريخت بين «التغريب» *Verfremdung* والتلحيم *Episierung* وكأنهما لفظان متطابقان تماماً . ويصف بريخت الملحمية في مسرحه باستخدام الفعل *zeigen* بمعنى يشير إلى أو يوضح كما يفعل المدرس في قاعة الدرس وهو يشرح شيئاً ما على السبورة ، هكذا يفعل الممثل الملحمي في إطار الاستراتيجية العامة المسماة «التغريب» . ويستخدم بريخت لفظ التغريب بالصورة التي أوردناها توأماً أو كما يلي *Verfremdungseffekt* واختصاراً *Effekt* - ٧ - . وورد هذا اللفظ لأول مرة في الملاحظات التي كتبها بريخت بنفسه على «الرؤوس المدورة والرؤوس المدية» قبيل عام ١٩٣٦ .

ومن الجدير بالذكر أن هذه الكلمة الألمانية تترجم إلى الإنجليزية بأحد الألفاظ التالية : *estrangement, alienation, disillusion*

وإلى الفرنسية بأحد الألفاظ التالية :

dépaysement, étrangeté, distanciation

والسبب الواضح لتعدد الألفاظ المستعملة في ترجمة مصطلح بريخت هو أن أياً منها لا ينقل المعنى المطلوب بدقة . فمن أين جاء بريخت بهذه الكلمة الألمانية التي نحبها نحن ؟

ويرى بعض الدارسين أن التسفيريب البريختي *(Verfremdung alienation)* ذو علاقة

الأعمال وكأنها تسجيل يوازي ويقابل زمنياً الظواهر الطبيعية والاجتماعية . إنها بمثابة تقارير صحفية ، تشمل أدق التفاصيل والأوصاف للأحداث التي تظل معانيها مبهمة صماء . وهذا المنهج الفكري لا يختلف كثيراً عن الطبيعية ، فيبدأ أنه أقل بدائية وسذاجة .

لقد سبق لليسنج أن قال في «دراما تورج هامبورج»

Hamburgische Dramaturgie

فقرة

١٩ - إنه كان من المفترض - دون مبرر منطقي - أن أجد أهداف المسرح هو تخليد كبار القوم ؛ ومن هنا جاء لجوء المؤلفين المسرحيين للتاريخ لكي يستمدوا منه . موضوعاتهم . وقال ليسنج إننا في المسرح لا نتعلم ماذا فعل هذا الفرد أوذاك فحسب ، بل أيضاً ما يمكن أن يفعله شخص ما في ظل ظروف معينة . وليسنج بذلك يردد مبدأ أرسطياً ؛ فمعروف أن أبا النقد الإغريقي هو صاحب القول المشهور بأن الشعر («الإبداع الفني والتراجيديا بصفة خاصة») أكثر فلسفة من التاريخ . وهذا كله يعني أن المؤلف الدرامي ليس هو الباعث الأوحده لأحداث التاريخ . وهنا يمكن التناقض بين الشعر والتاريخ ، أي بين الحقيقة الشعرية والحقيقة التاريخية .

وبناء على ما تقدم يمكن إخراج مسرح بريخت التعليمي والتسجيلي المباشر من حيز الفن المسرحي السليم . فهناك علامة استفهام كبيرة حول ما إذا كانت الدراما التسجيلية - صدقت أم كذبت - تدخل في باب الإبداع والفن . لقد قال أرسطو إن الحقيقة التاريخية لا تحدد من عبقرية الشاعر المبدع ؛ وإنما هو مقيد بماهية هذه الحقيقة وإمكانية تحويلها إلى حقيقة كلية . وبعبارة أخرى فإن ما يمكن حدوثه تاريخياً أو فعلياً *dynata* ليس بالضرورة هو الشيء الذي بدونه لا يوجد مسرح تاريخي وإن كان ذلك لا يتنافى مع إمكانية استغلاله درامياً . ولكن الحقيقة التاريخية في الدراما تتخطى الواقع الفعلي إلى عالم الكلي والمثالي الذي لا نجح الدراما إلا في أجوائه . وعندما يقول بريخت إن مسرحه ليس أرسطياً *(eine nichtaristotelische Dramatik)* فعلياً أن نسأله : وما الدرامي الذي

بقى لك ، أرسطياً كان أم غير أرسطى ، إذا كان ما تقدمه باعتراك هو مجرد تسجيل تاريخي مباشر ؟ ماذا يمكن أن تتضمن الحقيقة التاريخية الفعلية من شاعرية بالمعنى الواسع - لا الأرسطي فقط - للكلمة ؟

لا يستطيع بريخت أن يغير حقيقة أن مسرحه الملحمي يعيد خلق الحادث الماضي في الحاضر ، ولكن الأسلوب المباشر في تقديم هذا الحادث يهدد تقنية إعادة خلق الماضي من أساسها . فخشب المسرح - وهي تنتمي بطبيعة الحال إلى الحاضر - تنصهر ، دون شك ، على الماضي الذي تنتمي إليه الأحداث المروية . وسيحاول المتفرجون - مرة بعد الأخرى - أن يتغلبوا على أشد صدمات «التغريب» - الذي ستناوله بالتفصيل بعد قليل - قوة لكي يشبعوا رغبتهم الملحة في الإيهام المسرحي . والتغريب أن هذه الرغبة ستجد إشباعاً سخياً عن طريق وسيلة بريخت العبقريّة ، أي «الحادث الموازي» . وهو إشباع يفوق في سخائه ما تقدمه وسائل الإيهام الميكانيكية في المسرح الواقعي . وهذه المقاومة من قبل الجمهور لا تقضي بالضرورة على المتعة ، ولكنها قد تضيف إليها جاذبية خاصة وسحراً مميزاً . وهذا ما جعل بريخت في أواخر حياته يميل

متينة بالاغتراب الهيغلي Entfremdung estrangement

الذي كان ماركس قد استعاره من هذا الفيلسوف الألماني. والاغتراب الهيغلي يعني - بصفة مبدئية وعامة - عدم الانسجام الذي يظهر دائماً فيما بين العالم كما هو في حالته الراهنة من جهة ، وقوى التقدم التاريخي الضاغطة من جهة أخرى . وعلى يد ماركس أصبح الاغتراب يعني حالة الانحدار ، ودوام الانهيار وتزايد الظلم الذي يهوى بالوجود الانساني إلى الحضيض عندما يفقد المرء نصيبه من وسائل الإنتاج التي يديرها ويهيمن عليها أفراد الطبقة المستغلة في النظام الرأسمالي . عندئذ يصبح الإنسان نفسه - عند ماركس - سلعة تباع وتشتري ، فلا يستطيع حتى التحكم في نفسه أو مقدراته ومصيره ، ولا أن يوجه حياته وفق إرادته . ومن هنا جاء الرأي القائل بأن التغريب البريختي صورة من صور الاغتراب الهيغلي للماركسي ، أو على الأقل نتيجة من نتائج ، أو وسيلة للتعبير عنه . ومن ثم فالتغريب البريختي وفق هذا الرأي يهدف إلى التغلب على الاغتراب في الحياة البشرية . (٢٥)

يعني الاغتراب في فلسفة هيغل انعزال كل فرد عن المجموع ، أو انسلاخ الجزء عن الكل ، أي الروح الكونية التي تشمل كل شيء . وبعبارة أخرى تنفصل الروح الفردية عن الروح الكلية ، أي الكونية ، وتغرب عندما نهبط من عالم الكل إلى عالم الجزء . وهذه عملية ديبالكتيكية متصلة ؛ فهناك دوماً الكل المتحد في ذاته ، الذي بتفتت على الدوام فيصير كائنات فردية ، ولكنه بصفة مستمرة يسعى إلى التوحد من جديد . وكل عملية من عمليات استعادة التوحد هذه هي صورة مصغرة من العملية الأكبر ، التي هي الهدف النهائي والغاية القصوى للتاريخ . وعندما تتزعزع الروح فرديتها كاملة ، أي عندما تفصل نفسها تماماً عن سائر الأشياء ، تدرك نفسها ، وتعني كيانها ، ويكون الزمن قد وصل إلى كماله . ومعرفة الذات هذه تمثل هدف الخلق وطبيعته في آن واحد . وهو هدف يتحقق في كل لحظة ؛ لأنه لا يصل قط إلى حد الكمال النهائي ، مع أنه دائم السعي إليه . ويطبق هيغل ذلك على مجال الفكر فيقول بأن افترض أن أي شيء في الوجود هو كما بصادفنا إنما بعد ضرباً من خداع النفس . وهذا يعني أن الأشياء ليست في حقيقتها كما نراها . ولا يمكن أن نعرف أي شيء إلا إذا عزلناه أو غربناه entfremdet عن بقية الأشياء ؛ فعندئذ تتوافر إمكانية إدراكه وبذا يصبح هدف التفكير التحليلي الأولى هو هدم الشكل الظاهري الذي يبدو لنا فيه الشيء على أنه معروف لنا (das Aufheben der Form ihres Bekanntseins) بيد أنه بعزل الشيء وتفتيته إلى أجزاء

فردية منفصلة سيحصل الفكر التحليلي على عناصر متعزلة عن بعضها البعض ، ومبعثرة هنا وهناك . وعندئذ تبدأ العملية الديالكتيكية ، إذ يكون المفكر التحليلي قد وضع قدمه على بداية الطريق السليمة نحو المعرفة الصحيحة ؛ لأن ما كان يبدو معروفاً لنا قد غرب عن هذا الانطباع الذي خلقه ؛ فقد تم الوصول إلى مرحلة « النفي الأول » . وبعد هذا تبدأ عملية « النفي الثاني » ، المتممة لعملية التعرف الكامل . أي لا بد من « نفي النفي » . وفي هذه النقطة يقترب بريخت من هيغل اقتراباً شديداً ، بل إنه يستخدم اللفظ الهيغلي نفسه Entfremdung بدلاً من

اللفظ البريختي المعتاد Verfremdung في إحدى ملاحظاته

في عام ١٩٣٦ حيث يقول : Die Darstellung setzte die

Stoffe und Vorgänge einem Entfremdung prozess aus)

إن العرض المسرحي يسلك الموضوعات والأحداث في عملية تغريب . ويمضي بريخت فيقول : « لقد كان التغريب ضرورياً لكي يحدث الفهم ؛ فحيثما تكون الأشياء بديهية (selbstverständlich) فإن هذا لا يعني سوى أن محاولة الفهم قد توقفت » . وهذه مقولة هيغلية واضحة كل الوضوح .

غير أن اللفظة البريختية المميزة Verfremdung ليست متطابقة تماماً مع اللفظة الهيغلية Entfremdung وبعبارة أخرى فإن التغريب البريختي لا يقتصر على الخطوة الأولى من عملية « نفي النفي » عند هيغل ، بل يشمل الخطوتين معاً ، أي النفي الأول والنفي الثاني ، بحيث يمكن أن نقول إن التغريب البريختي هو تغريب للاغتراب الهيغلي

(Verfremdung der Entfremdung)

وهكذا يدعونا بريخت إلى عدم التسليم بالحقيقة كما تبدو لنا ، إذ لا بد من محاولة رؤيتها من جديد بعد تفكيكها وإعادة تركيبها . ومن هنا يأتي نقد بريخت للمسرح التقليدي القديم ، مثل مسرح شيكسبير البورجوازي الذي رأى الحقيقة وسلم بها كما هي وحدة متماسكة دون أن يفتتها . فأسلوب بريخت إذن هو نفس أسلوب ماركس الذي دعا أيضاً إلى تفكيك الوحدات . حقاً إن بريخت يأخذ بيد متفرجه من حالة اللاوعي المفترضة ليقودهم في اتجاه هيغل ماركسي نحو رؤية الحقيقة المعاد اكتشافها .

ولفظه Entfremdung ترد عند ماركس بمعنى قريب من معناها عند هيغل . فهو يستخدمها مشيراً إلى الإنسان الحديث المحروم أو المستلب أو المغرب عن الطبيعة البشرية التي ينبغي أن تكون - أو من المفروض أن تكون - من خواصه المميزة . والإنسان عند ماركس يزداد على الدوام اغتراباً وبعداً عن التحقيق الكامل لإنسانيته التي هي من حقه ، أو التي كانت في سالف الزمن من حقه غير المتنازع عليه . وكلما ازداد الإنسان توغلاً في الاغتراب ازدادت قوة الدفع المعاكس . فالإنسان عند ماركس لا يحقق كماله إلا بعد أن تستكمل عملية اغترابه . ولقد رأى ماركس في البروليتاريا المظهر الكامل للموس للإنسان المغرب أو المغرب عن ذاته ؛ فالبروليتاريا تمثل فقدان الكامل للإنسانية ، ولا يمكن إعادة المياه إلى مجاريها إلا بالبعث الكامل للإنسان المفقود ، تماماً كما بعث المسيح بعد صلبه وموته موتاً كاملاً ، وعاد من جديد للحياة فتجددت به الحياة . ولم يكن بريخت بعيداً عن هذا التفكير الماركسي ، بل إن شبح ماركس ماثل في فكر بريخت بصفة مستمرة . فرى هذا المؤلف الألماني يزيد من التوتر في موقف ما بهدف إحداث ثورة كاملة كما يحدث في « أوبرا بثلاثة قروش » على سبيل المثال ؛ إذ أعاد تصوير ما أعجبت به البرجوازية على نحو تغريبي . ذلك أن التغريب يعني - فيما يعني ، وكما أوردنا - إعادة تصوير موقف ما معتاد أو مألوف عن قرب وتركيز شديد لكي تصبح الغرابة فيه ملموسة . ومن ثم يصبح ميسوراً ومقبولاً الاقتراح بفرض الحل الماركسي . (٢٦) نعم لقد قصد بريخت أن يحدث ثورة ماركسية بوسيلة التغريب ؛ ولكن التجربة التطبيقية على أية

حال لم تحقق كل الآمال والأحلام النظرية .

هدف التفرغ البريختي إذن هو دفع المتفرج للنظر من جديد إلى الأشياء نظرة فاحصة وناقدة دون أن يستثنى من ذلك البديهييات أو المسلمات . وليس معنى التفرغ أن يتحول المتفرج إلى معاداة ما يشاهد على المسرح . بل بالعكس . يسعى التفرغ إلى فض الاشتباك وإعادة ترتيب المواقع . إنه يعنى ما كان قد أشار إليه شيلي من قبل وهو يتحدث عن شعره : مبيناً أن هدفه هو إظهار الأشياء المألوفة كما لو كانت غير مألوفة . أو ما قال به شوبنهاور من أن الفن عموماً ينبغي أن يقدم الأشياء العامة والمعتادة « في ضوء واضح ولكنه غير مألوف » .

وفي حوالى عام ١٩٥١ - ١٩٥٢ شكك بعض نقاد ألمانيا الشرقية في واقعية بريخت الاشتراكية . ولوجوا بتهمة الشكلية الخطيرة . وتساءلوا : كيف يكون واقعياً من يقدم أناساً يعيشون في أماكن لا وجود لها على الخريطة الجغرافية ؟ . أو يتممون إلى سلالات غير معروفة ؟ وأية واقعية في أن يستجوب إنسان ميت على المسرح . أو عندما يقضى الآلهة البوذيون ليلهم مع عاهرة ؟ هذا ما قبل عن بريخت على الرغم من أنه كان قد انتقد الشكلية في العنف وضراوة ، وعدّها محاولة رجعية لبث الحياة في جسد الأفكار البورجوازية البالية . لقد أدان بريخت الشكلية حقاً . ولكنه في الواقع لم يكن ضد التجديدات الفنية في الشكل . فعندما هوجم المثال « إرنست بارلاك » بتهمة الشكلية والرجعية في عام ١٩٥٢ دافع عنه بريخت - في قوة وقال إن كل أعماله في النحت تحمل طابع الواقعية . ثم قال إن النقد المجرد لا يمكن أن يؤدي إلى فن واقعي وكتب قصيدتين ينتقد فيهما لجان الرقابة المسئولة عن توزيع الرعاية والمصادر المالية على مختلف الفنون وفق معيار « التزام » الممارسين بهذه الفنون بالسياسة الثقافية الرسمية للدولة والحزب (Kultur politick) .

ثم كتب مقالاً طويلاً لمجلة ألمانيا الجديدة Neues Deutschland قال فيه إن التجميل والتجويد في السطح أو المظهر هما من ألد أعداء الجمالية والمضمون السياسى الجيد على السواء . فحياة الشعب العامل وكفاح الطبقة الكادحة موضوع يصلح لكل الفنون . ومع ذلك فإن الإصرار على « الفحص » من قبل لجان الرقابة هو عند بريخت أمر لاهلاقة له بالفن . ينبغي أن يسعى الفن إلى فهم أوسع ، ويحب على المجتمع أن يزيد من رقعة الوعي بتطوير التعليم العام . لا بد من إشباع رغبات الناس ، على أن نحارب فيهم الميل إلى التفاهة . وكل ذلك يعنى أن الواقعية بالنسبة لبريخت مبدأ عظيم وشمولى . وأسلوب شخصى ، ووجهة نظر فردية لا تتناقض مع الاشتراكية بل تخدمها . والحملة على الشكلية الفارغة ليست في رأيه مجرد عمل سياسى بل تحمل مضموناً فكرياً ، فهي جزء من كفاح الطبقة العاملة نحو الوصول إلى حلول جذرية للمشاكل الاجتماعية . وهكذا يحارب بريخت الحلول الزائفة في الفن التقليدى محاربه للحلول الاجتماعية الزائفة على أرض الواقع المعيش : فالزيف في كلتا الحالتين - في رأيه - ليس ناجماً عن أخطاء جمالية .

هذه الشكلية الزائفة التى يكتب عنها بريخت ناقداً كانت مثار سخط السياسة الثقافية السوفيتية منذ عام ١٩٣٤ . ولكن الشكلية - كغيرها من المصطلحات الأدبية الكثيرة - لم تلق بعد التعريف الجامع المانع . (٢٧)

بيد أنها على أية حال تعنى بالنسبة لبريخت السعى نحو الخيال الشكلى على حساب المضمون . أما « أندريه زدانوف » (١٨٩٦ - ١٩٤٨) سكرتير اللجنة المركزية للحزب الشيوعى السوفيتى والمشف على الأيديولوجيا والثقافة في عام ١٩٣٤ ، فقد فهم الشكلية على أنها الخروج على جماليات القرن التاسع عشر . وطبقاً لهذا المفهوم يمكن أن يعد بريخت نفسه من الشكليين وفي ذلك ما يبرر هجوم أكثر النقاد ماركسية عليه . ونعنى به « جورج لوكاش » . فن المعروف أن بريخت شرع في بسط فكرة التفرغ على نحو منظم بعيد زيارته لروسيا في عام ١٩٣٥ ، حيث كان « فيكتور شيكوفسكى » (١٨٩٣ -) قد طرح فكرته عن الوسيلة الأدبية التى بها يمكن أن يتحول الشيء المألوف غريباً . أو أسلوب الإبعاد والعزل ، أى اغتراب ما هو معتاد لكى نقدمه بصورة جديدة Priem Ostrannenija . وفى رأى

شكوفسكى أن الحديث غير المباشر Oblique هو الذى يحدث التفرغ : وهذا المعنى يقربنا من التفرغ البريختي كثيراً .

والآن نستطيع أن نفهم رأى بعض الدارسين في أن لفظ التفرغ البريختي يعود إلى هذا المصطلح الروسى الشكلى الذى لا ريب في أنه كان قد طرق مسامع بريخت في أثناء زيارته الروسية المشار إليها سلفاً في عام ١٩٣٥ . وعلى أية حال فى موسكو ، وفى أثناء هذه الزيارة نفسها ،

شاهد بريخت الممثل الصينى ماى لان فانج Mei lan Fang وهو يمثل دوره بدون ماكياج وبدون ملابس مسرحية أو حيل الإضاءة المعروفة . وفهم بريخت من ذلك أنه أمام ممثل يقف على مبعده من الأحداث الدرامية التى يشخصها ، بل يعتمد أن يراه الناس كذلك وهم في حالة وعى كامل . وفى هذا الأسلوب الصينى للتمثيل وجد بريخت مبتغاه ، ورأى فيه أساساً صالحاً للمسرح الملحمى المنشود . وبعد عودته من موسكو وصف بريخت تفصيلاً أسلوب ماى لان فانج في أول مقالاته عن التفرغ ، حيث أوضح أنه ينبغي على الممثل أن يظهر للمتفرجين كما لو كان يقف على خشبة المسرح بمحض الصدفة ليصف لهم حادثة ما . وعليه أن يتذكر دائماً ردود فعله الأولى عن الشخصية التى يمثلها ، وأن يظل يقدم الحادثة من وحيها . ويجب عليه كذلك أن يرى الشخصية من زاوية اجتماعية نقدية ، ومن ثم فعليه أن يقدم للمتفرج وجهة نظره الشخصية ، وأن يعامل القصة التى يمثلها لا على أنها إنسانية عامة وخالدة بل بوصفها حادثة تاريخية فردية . وقعت وانصرفت وانتهى أمرها . وصفوة القول فعل الممثل أن يفعل ما يفعله الممثل الصينى ، أى أن يقف في حدود المسافة الواقعة بين الجمهور والدور الذى يؤديه . وأن يحتفظ دائماً بهذا الجمهور خارج هذه الحدود ، ويصده عن محاولة الدخول حتى لا يفقد وعيه أو يستغرق في الأحداث والشخصيات . ومواصفات هذا الممثل الذى يريده بريخت تجمع بين معانى مصطلح شكوفسكى الشكلى وطريقة التمثيل الصينية كما رآها بريخت في موسكو .

وكان شكوفسكى قد اقترح في عام ١٩١٧ وسيلة التفرغ بالصورة التى سبق أن ألحنا إليها في مقال له بعنوان « الفن كحيلة بارعة » . وذلك لكى يوضح تحول المفهوم العادى أو المألوف أو حتى الأوتوماتيكى إلى مفهوم خاص له تأثير شاعرى ورؤية إبداعية . ولقد طبع هذا المقال عدة مرات ، ونشر في كتاب شكوفسكى « في نظرية النثر » الذى نشر في

موسكو في عام ١٩٢٥ ولا يزال بعد أحد المراجع الرئيسية في المدرسة الشكلية الروسية. ويمكن القول إنه حتى في السنوات الأولى لسيادة الواقعية الاشتراكية في روسيا السوفيتية لم يكن مفهوم التفرغ الشكلي كما شرحه شكولوفسكي قد اختفى أو نسي. وهو تفرغ يدل على عملية جمالية صرف؛ كذلك التي تحدث عنها شيلي، والتي أخذ بها الكثيرون بعد ذلك ومنهم شوبنهور وإليوت. ولكن بريخت كعادته يحاول أن يجعل من الفكرة المستعارة من غيره فكرته هو، وكأنها من ابتداعه. ولقد تم له ذلك عندما أعطى لهذه الفكرة تفسيراً جديداً؛ فقد نزع عنها رداء الرومانسية الجمالية، وطبقها على المجتمع الإنساني كافة.

وعلى أية حال لا يقبل ديميتري نظرية الاشتقاق الروسي لكلمة «التفرغ» البريختية، ويقول إن بريخت قبل زيارته لروسيا عام ١٩٣٥ وفي ملاحظاته على «أوبرا بثلاثة قروش» في عام ١٩٢٩ و«الرجل هو الرجل» في عام ١٩٣١، استخدم الصفة *befremdlich* بمعنى «غريب» أو «مغرب»، والآنم *Fremdheit* بمعنى «الغربة» أو «الاعتراب»؛ وذلك لكي يصف أسلوبه المسرحي الجديد. وكل ما خرج به بريخت من رحلته الروسية وسماعه للمصطلح انشكالي هو تدعيم فكرته دون أن يكون لهذا المصطلح دور الإلهام أو يكون مصدر الاشتقاق. ويشير ديميتري إلى أنه في عام ١٧٤٠ كان الناقد السويسري الألماني برايتنجر *J. J. Breitinger* قد دعا إلى ضرورة أن يخفى الشاعر الحقيقة في قناع غريب كل الغربة، وشفاف كل الشفاف *(ganz Fremde aber durchsichtige Maske)*.

وخلاصة آراء ديميتري أن كلمة التفرغ البريختية لها سوابق في أرضية الثقافة الألمانية نفسها، ولم تكن هناك حاجة لاستيرادها من الخارج. (٢٨)

وهناك من يربط مسرحيات بريخت الملحمية بتمثيلات «هانس زاكس» (١٤٩٤ - ١٥٧٦) الكرنفالية، المسماة «تمثيلات أربعا الرواد» *Fastnachtspiele* التي تجمع بين عبادات الربيع والخصوبة الوثنية من جهة، وأعياد الديانة المسيحية من جهة أخرى، إذ كانت تقام في أعياد يتم فيها تقديم لوحات حية فوق العربات. وربما نشأت التمثيلات الكرنفالية الأولى من تعديل وتبديل في دور التعليق على هذه اللوحات بتدخل القائمين بها أنفسهم وقبائهم بشرح ما يعرضون، على نحو ما يحدث في المسرح الملحمي الحديث. أضف إلى ذلك أن الميل للخيال الفلسفي عند بريخت يربطه برجال عصر التنوير، وفي مقدمتهم سويغت وفولتير ومونتسكيو. أما العلاقة بين بريخت وسلفه الألماني العظيم ليسنج فلا تحتاج إلى توضيح. وينقلنا بريخت - كما فعل رواد عصر التنوير - في مسرحياته إلى مناطق العالم الجديد أو المعاد اكتشافه، مثل الهند والصين ومنغوليا واليابان.. الخ. وفي مثل هذه المناطق تكون الفكرة الفلسفية للمسرحية قد قطعت شوطاً بعيداً في التحرر من قيود المؤلف المعتاد، ولبست رداء «الأمثلة الشعبية». وهذه كلها طرائق سبقه إليها - كما أسلفنا - رواد عصر التنوير في المسرح وفي غير المسرح. وإذا كان بريخت يطلق على مسرحه الملحمي صفة «مسرح عصر العلم» فإن هذه التسمية نفسها تذكرنا بعصر التنوير. وفي كثير من النقاط نجد بريخت ينطلق في نظريته الملحمية من كتاب ليسنج «دراماتورج

هامبورج»، وكذا من الرسائل المتبادلة بين جوته وشيلر حول العلاقة بين المسرح والملاحم، وجدير بالذكر هنا أن مجلة نسائية سألت بريخت ذات مرة عن أكثر الأعمال تأثيراً (٢٩) فيه فأجاب «الإنجيل... لا تضحك!». والإنجيل هنا يعني ترجمة مارتن لوتر الألمانية له في إبان عصر التنوير الذي نتحدث عنه.

يقول بريخت من جهة أخرى إنه لا يعرف الكثير عن المسرح الياباني، باستثناء عدد من الصور التي التقطت خلال عرض بعض المسرحيات اليابانية، وباستثناء عدد من الأخبار التي تشير إلى أن هذه المسرحيات قد أريد لها أن تعرض خلال اثنتي عشرة ساعة، وأن الأعلام الصفر ترفع قبل المشاهد التي تصور الغيرة، في حين ترفع الخضرمنا قبل المشاهد التي تصور الغضب المفاجيء. ثم يشير بريخت إلى قاعة عرض طوكيو التي يشربون فيها الشاي ويدخنون، ويؤكد أن هذا المسرح يشكل بالنسبة إليه نموذجاً مهماً. ويميل بريخت بطبعه إلى النظام والطاعة، وهذا ما قاده إلى الماركسية من جهة، وإلى حضارة اليابان (الساموراي) من جهة أخرى. فأوبرا «الذي قال نعم، والذي قال لا»، تقوم على أساس من مسرحية النوان *No* اليابانية بعنوان «تانيكو» *(Taniko)* بترجمة آرثووالي *Arthur Waley*. أما أهم مسرحياته التعليمية «الإجراءات المتخذة» فهي أيضاً من أصل ياباني. كما أن ترجمات وإلى للشعر الصيني قد أحدثت تأثيراً كبيراً في بريخت الشاعر والمؤلف المسرحي، بل والمنظر أيضاً؛ إذ عارض بعض الأشعار الصينية في قصائده، وراح في إحداها يقص حليماً رأى نفسه في اثنتائه في عالم الموتى بصحبة بوتشوي *Po Chui* وتوفو *Tu Fu* ودانتى وفولتير وشكسبير وبوزيبيديس وأوفيدوس.

وفي عام ١٩٢٧ كان بول كلوديل *Paul Claudel* قد غادر طوكيو بعد أن شغل منصب السفير الفرنسي هناك لمدة ستة سنوات. وسأله رينهاردت أن يكتب له عرضاً مسرحياً أو فيلماً يمكن أن يعرض بمصاحبة موسيقى رينشارد شتراوس. وهكذا ولدت فكرة الأوبرا المشهورة «كريستوف كولومب» *(Christophe Colomb)*. وحين رفضها رينهاردت تسلمها ووضع لها الموسيقى صديق كلوديل ومعاونه المنتظم داريوس ميلو *Darius Milhaud*، ونشرت في عام ١٩٢٩، وعرضت لأول مرة في أوبرا برلين في عام ١٩٣٠. ويقول كلوديل في المقدمة إن هذه الأوبرا تبدو كأنها كتاب يفتح المرء لكي يحكي المحتوى للجمهور الذي من خلال الجوقة يحاور الممثلين الحقيقيين للقصة. فالجوقة تربط نفسها بهؤلاء الممثلين ومشاعرهم؛ فهي تؤيدهم بنصائحهم. وتقترب هذه الأوبرا من القداس الكنسي الذي يشترك فيه الجمهور بلا توقف. وهنا تشابه واضح مع مسرحيات النوان اليابانية، حيث الممثلون يتوجهون بالخطاب مباشرة إلى الجمهور، وحيث الجوقة تقطع الأحداث لتعلق عليها، كما نتحدث إلى الجمهور وتنوب عنه على منصة العرض. وهذه الجوقة اليابانية تذكرنا بالجوقة الإغريقية، لأنها - مثلها - تتمتع بموقف متميز؛ فلها من صفة الجماعية ما يجعل لكلامها ثقل التجرد والموضوعية. ومن ثم ترد على لسانها المثل الأخلاقية والأحكام العامة التي يريدتها المؤلف. وهذه المسرحيات اليابانية المولودة في أحضان الديانة البوذية ظلت محتفظة بلون الطقوس

فناع البريخية

يؤرخوا الأحداث والأشياء ، أى أن يجعلوا منها مواقف قابلة للاستيعاب فى إطار تاريخي مناسب . وهذا المنهج التاريخي (Historisierung) فى تصوير الأحداث والأشياء والشخصيات هو تعبير آخر عن مفهوم التغريب البريخي . ومن الملاحظ أن بريخت لا يكاد يرى فرقاً بين عمل كل من المؤلف والممثل والمشهد ، حتى إنه يطلب من الممثل أن يعلم دوره للآخرين ثم يجلس لمشاهد كيف يؤدونه . ويأخذوا لو أدى دوره أحد ممثلي الكوميديا ؛ فعندئذ يستطيع الممثل البريخي أن يكون مشاهداً ناقدًا وساخرًا ، أى ممثلاً ناجحاً فى المسرح الملحمي .

وفى رأى بريخت أن التغريب ظاهرة حياتية تمارسها يوماً دون أن ندري . فالتغريب يعنى الإنسان مختلف الظواهر ، ويعمل على مساعدة الآخرين لكي يفهموها ، متعباً نفس الوسيلة . ويستخدم التغريب كأداة للتعليم فى المحاضرات والمؤتمرات . إنه فى بساطة - الأسلوب الذى يرمى إلى تحويل الشيء العادى المطروح أمامنا بصفة مستمرة إلى شيء فريد له خصوصية ، كأننا نراه لأول مرة ، فيستدعى الانتباه الآن ، ويستوجب إعادة النظر والبحث والفحص من جديد وبأسلوب فريد . والشيء البديهي يبدو بفضل التغريب غامضاً وبحاجة إلى الشرح والتوضيح ؛ ولكنه بفضل التغريب أيضاً يصبح مفهوماً على نحو أوضح ، إذ يتم استيعابه من جوانبه كافة ، بعد أن ألقى الضوء على بعض الجوانب الخفية أو المهملة . وبعبارة أخرى نحن ننبد التصور الشائع الذى يزعم أن هذا الشيء أو ذاك لا يحتاج إلى إيضاح ؛ وبذلك نجعله يظهر وكأنه فريد ومتميز ، ومن ثم نكسب انتباه الآخرين . ولهذا السبب كثيراً ما نبداً أحاديثنا بأسلوب تغريبي فنقول مثلاً : « هل نظرت يوماً بانتباه إلى ساعتك ؟ » ، أو « هل سرت يوماً ما على قدميك ؟ » ، أو « هل مضغت الطعام ذات مرة بأسنانك ؟ » . فالسؤال عن مثل هذه الأشياء المألوفة والبدئية يعنى أننا نريد القول إنها فى هذه المرة تظهر أمامنا على نحو غير مألوف ، أى أننا بذكرها والسؤال عنها نرمى إلى معنى خاص ينبغى الالتفات إليه . أفليس هذا هو الأسلوب المتبع فى قاعات الدروس والمساجد والكنائس والمؤتمرات والمحافل ؟ على أن التغريب يتم أحياناً بالتظاهر بعدم الفهم ؛ ويهدف هذا التظاهر بطبيعة الحال إلى زيادة الفهم ، أى إلى نقي النقي . فتكديس الغموض أو تكويمه أكوماً فوق أكوام بسهل عملية إزالته دفعة واحدة ليحل محله الوضوح التام المصحوب بالدهشة والاندهاش . ويمكن أن يحدث التغريب أيضاً بتقديم صورة استثنائية شاذة للشيء على أنها هى النموذج الذى تقاس عليه بقية الأشياء . وهناك وسيلة أخرى للتغريب ، تتمثل فى فهم الشيء من خلال شيء آخر قد يكون مناقضاً له تماماً . ولهذا السبب تتكرر فى أحاديثنا دائماً عبارات مثل « إننى لا أعنى كذا .. بل .. » ، و « إننى لم أفرح ... بل حزنت حزناً بالغاً » ، وهكذا .

ولا يفوتنا أن التغريب البريخي لا يرفض التقمص والاندماج رفضاً باتاً ، فهو يستخدم هاتين الوسيلتين بقدر ما يستخدمهما الإنسان العادى وهو يقلد إنساناً آخر أو يحكى حادثة رآها أو طرفة شاهدها ويمثلها لنا . فهو يقلد بعض الحركات المضحكة لهذا الفرد أو ذاك . ومثل هذا الإنسان العادى لا يفرض على من يشاهدونه أى نوع من أنواع الوهم ، مع أنه يتقمص الشخصية التى يقلدها ويندمج فيها إلى حد ما ، لكي

الدينية ، واستطاع كلوديل وهو يحاكيها أن يربط بموهبته الخلاقة بين هذا اللون والاتجاه المميز لعصره ، أى كسر الإيهام المسرحي . والجدير بالذكر أن أوبرا « كريستوف كولومب » قد عرضت بمصاحبة شرائط سينائية وعناوين جانبية ، وباستخدام جهاز العرض (البروجيكتور) . ويقال إن أحد المتفرجين فى ليلة الافتتاح صاح باسم « بيسكاتور » ليذكرنا بالمرح الملحمي . ولقد واكب هذا العرض بواكير مسرحيات بريخت التعليمية الملحمية ، ولكننا نجد فى مسرحية « الاستثناء والقاعدة » المتأخرة يعود ليحاكى النمط الياباني الذى نتحدث عنه .

وإذا كنا من قبل قد أشرنا إلى أن الهجوم الراديكالى على الإيهام المسرحي فى التمثيل قد جاء من إيطاليا الفاشية ، حيث كان بيراندللو قد شرع فى عملية تشريح للممثل المسرحي نفسه . فإننا نعود هنا إلى التذكير بهذا الهجوم البراندللي قد غزا ألمانيا فى إبان مطلع شباب بريخت . ففى عام ١٩٢٤ قدم المخرج الألماني رينهاردت - أستاذ بريخت ومثله الأعلى - مسرحيته « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » المكتوبة فى عام ١٩٢١ . وفى عام ١٩٢٥ فقط قدمت ست مسرحيات براندللية بترجمات ألمانية ، وأخرج إحداها بيرتولد فيرتل (Bertold Viertel) . وقامت بدور البطولة فى أخرى

هيلين فيجل - زوجة بريخت ، نيا بعد . ثم قام بيراندللو نفسه مع فرقة « تياترو روما للفن » بزيارة لألمانيا ، حيث عرضت ثلاث مسرحيات له بالأصل الإيطالى ! وهناك من يقول بأن بريخت هو تطوير ماركسي لبيراندللو . ففى مسرح الأخير يقتز الممثل خارج دوره كثيراً ، ويتطلب المسرح البراندللي ممثلاً لا يكون بالسليقة ممثلاً ، بل ينبغى عليه أن يكون قادراً على أن يحلل فى برود شديد مشاعره الخاصة ، وأن يرى الشخصية التى يمثلها من الداخل ؛ وفى هذه الحالة يبدو التمثيل وكأنه ليس تمثيلاً .

ويتم التدريب على أسلوب التغريب فى التمثيل عند بريخت بوسائل ثلاث : أولاً الحديث بضمير الغائب لا المتكلم ؛ وثانيها نقل الأحداث بالزمن الماضى لا المضارع ، والثالثة قراءة الدور جنباً إلى جنب مع التعليقات والملاحظات المصاحبة له . على أن وسائل التدريب هذه تمتد بتأثيرها إلى التمثيل الفعلي فى العرض المسرحي . فالوسيلتان الأولى والثانية تمنحان الممثل إمكانية أن يراعى مساحة الابتعاد المطلوبة للحيلولة بينه وبين الاندماج فى الشخصية . أما الوسيلة الثالثة فهدفها أن تجعل الممثل يباشر عملية نقدية تستهدف دوره نفسه . وعلاوة على ذلك كان بريخت يسمح للممثلين فى أثناء التدريبات بالتعبير عن ملاحظاتهم الخاصة ، على أن يعمل بمداول هذه الملاحظات أثناء العرض ولو لم ينطق بها الممثل . أما الأداء بالزمن الماضى فيجعل الممثل يلتفت بذهنه إلى الخلف دائماً فيراعى ماسبق أن قاله . وهكذا يقترب عمل الممثل من عمل المؤرخ الذى عليه هو أيضاً بطبيعة الحال أن يحفظ نفسه على مبعده من الأحداث والمواقف التى وقعت ، وعليه تقع مهمة روايتها دون التورط فيها . التمثيل عند بريخت إذن يعنى سرد الحكاية المسرحية . وفضلاً عن ذلك فهو يرى أن مشاهدة التمثيل كالتمثيل ؛ أى أن المشاهد كالممثل ، يلعب أيضاً دور المؤرخ ، ومطلوب منه أن يظل على مبعده مما يشاهد ، أى من الحكايات المؤرخة أمامه على خشبة المسرح . ذلك أنه إذا كان التطور والتقدم ، أى التغير المستمر ، هو سمة الحياة بعامة ، وحياة عصرنا بخاصة ، فإن على المؤلف والممثل ، وكذا المشاهد ، أن

الدرامية بين الخشبة والصالة ، ويجعل للجمهور صفة المشارك في العرض المسرحي ، لا المستهلك فقط . بيد أنه من الملاحظ أن بعض المؤلفين لا يستفيدون من شخصية الراوية على نحو صحيح ، فنجدده عندهم مجرد فرصة متاحة لإظهار المهارة في استخدام حيلة مسرحية محببة . أما بريخت فقد أراد بالراوية توسيع حدود المسافة الجمالية والقضاء على أية فرصة للاندماج من جانب الممثلين أو المتفرجين . ومع كل الجهد المبذول من جانب بريخت للقضاء على الاندماج العاطفي خذله الناس وتعاطفوا مع بعض شخصيات مسرحه التي ألفها وأخرجها بنفسه أو أشرف على إخراجها وقدمتها فرقة الشهيرة «برلين إنسامبل» . والمثل الصارخ على ذلك مسرحية «الأم شجاعة» غير أن هذه النقطة تحتاج إلى بحث مفصل نرجم نشره قريباً عن الدراما بين التطهير الأرسطي والتغريب البريختي .

يتمكن من استيعاب سلوكها .
ولعلنا الآن أكثر استعداداً لفهم وظيفة الراوية في المسرح الملحمي بصفة عامة ، ومسرح بريخت بصفة خاصة . فمهمتها الرئيسية هي إحداث التغريب . ففي مسرحية وايلدر «مدينتنا» ، يقوم الراوية بثلاث وظائف ، أولاً أنه مدير المسرح ، فهو يخاطب الممثلين والجمهور ؛ وثانياً أنه يشترك في أحداث المسرحية الداخلية ؛ أما الوظيفة الثالثة - وهي الرئيسية - فهي أنه يربط - بوصفه الراوي - بين الأحداث ويسد الثغرات . وفي مسرحية تينيسي ويليامز بعنوان «مجموعة الوحوش الزجاجية» يخاطب الراوية جمهور المتفرجين قائلاً : «أنا الراوية في المسرحية التي سأقوم أيضاً بدور آخر فيها» .^(٣٠) فن الواضح إذن أن الراوية في مسرحيتي وايلدر وتينيسي ويليامز يلعب دور همزة الوصل

• هوامش

- (١٤) راجع د. أحمد عنان : «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير» دراسة في مقومات الكتابة الدرامية إبان العصر الإليزابيثي ، مجلة «عالم الفكر» الكويتية ، المجلد الثاني عشر عدد ٣ (أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨١) ص
- (١٥) J. L. Styan; Drama, Stage and Audience, Cambridge University Press 1975, pp. 182 ff.
- (١٦) Ernst Schumacher; Piscator's Political Theater, pp. 95-6 in B. C. C. E.
- (١٧) أنظر كتابنا المشار إليه في حاشية رقم ١١ ص ٩٦ ومايليها .
- (١٨) Nouveau Pretextes (Paris 1930), P. 19.
- (١٩) Holthusen, Op. cit., p. 110.
- (٢٠) تعد مسرحية «الرهائن» للدكتور عبد العزيز حمودة (مكتبة الأمل المصرية ١٩٨١) من أحدث وأبرز المسرحيات العربية التي تجمع بين الكثير من الاتجاهات والوسائل الخادفة لكسر الإيهام المسرحي ، فيها نجد الملامح البيروندلية جنباً إلى جنب مع السمات البريختية المميزة ، بالإضافة إلى التأثير الإليزابيثي وبصيات المسرح الأمريكي المعاصر . هذا وقد عرض طلبة المد العالي للفنون المسرحية بالكويت هذه المسرحية (يناير ١٩٨٢) بنجاح وإخراج الأستاذ أحمد عبد الحليم . ولو حظ أن المؤلف يحاول منعاً من الاستغراق في الوهم المسرحي دون جدوى .
- (٢١) استكمالاً لهذه الدراسة التي بين أيدينا نعد بحثاً بعنوان «بريخت بين التطهير الأرسطي والتنوير الذهني» نقارن فيه بين «الملحمة» و «التراجيديا» .
- (٢٢) Oscar Büdel; Contemporary Theater and Aesthetic Distance, pp. 59-85, esp. p. 75 n. 53 in B.C.C.E.
- (٢٣) Siegfried Melchinger; Theater der Gegenwart, Frankfurt-M. Hamburg 1956, pp. 163 f.
- (٢٤) وجدير بالذكر أن جان بول سارتر يربط بين بريخت والتراجيديا الفرنسية الكلاسيكية في المقال التالي :
- Jean Paul Sartre, «Brecht et les Classiques», World Theater VII (1958), pp. 11-14.
- (٢٥) Holthusen; op. cit., p. 109
- (٢٦) Ronald Gray; Brecht the Dramatist, Cambridge University Press 1976, reprint 1977, pp. 74-78.
- (٢٧) أنظر الدكتور محمد فتوح أحمد : «الشكيلة ... ماذا يبقى فيها؟» مجلة «فصول» القاهرية ، المجلد الأول ، العدد الثاني (يناير ١٩٨١) ص ١٦٠ - ١٦٧
- (٢٨) Demetz; op. cit., p. 3a.1
- (٢٩) أنظر د. عبد الغفار مكاوي : المسرح الملحمي ، دار المعارف (كتابك ١٠) القاهرة ١٩٧٧ . وراجع أيضاً د. منى سعد أبو سنة : «الاغتراب في المسرح المعاصر من خلال مسرح يوتولد برشت» . مجلة «عالم الفكر» الكويتية ، المجلد العاشر ، العدد الأول (إبريل - مايو - يونيو ١٩٧٩) ص ١٤٧ - ١٧٤ وقارن
- Paul Merchant; The Epic (The Critical Idiom 17), Methuen and Co. Ltd. 1971, reprint 1977, Passim esp. pp. 71 ff.
- (٣٠) وهذا مااتفقه جيزيل في مسرحية «الرهائن» للدكتور عبد العزيز حمودة ، المشار إليها في حاشية رقم ٢٠ .

- (١) «Brecht On Theatre, the Development of an Aesthetic», edited and translated by John Willett, Hill and Wang-New York, Eyre Methuen-London 1964, thirteenth printing 1977, p. 233.

هذا وفي حالة عدم إشارتنا إلى هذه الطبعة فإن ذلك يعني أننا اعتمدنا على الكتاب التالي : «برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي» ، ترجمة د. جميل نصيف . منشورات وزارة الإعلام العراقية . سلسلة الكتب المترجمة ١٦ ، بغداد ١٩٧٣

- (٢) Hans Egon Holthusen; «Brecht's Dramatic Theory» pp. 106-116, in «Brecht, A Collection of Critical Essays», ed. Peter Demetz, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, N. J. U. S. A 1962.
- هذا وسنشير في الحواشي التالية لهذه المجموعة من الدراسات المهمة اختصاراً كما يلي : -
- B. C. C. E.
- (٣) John Willett; Theatre of Bertolt Brecht. A Study From Eight Aspects; Methuen-London 1959, 3rd. ed., University Paperbacks 1967, pp. 165 ff.
- (٤) Eric Bentley; «On Brecht's» «In the Swamp»; «A Man's A Man», And «Saint Joan of the Stockyards», pp. 51-58 in B. C. C. E.
- (٥) Peter Demetz; Introduction, P. 15 in B. C. C. E.
- (٦) Heinz Politzer; «How Epic is Bertold Brecht's Epic Theatre?», pp. 54-72 in «Modern Drama. Essays in Criticism», ed. Travis Bogard-William. Oliver, Oxford University Press 1965, reprint 1971.
- (٧)

- Edward Bullough; «Physical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle», British Journal of Psychology, V (1912-1913), p. 98.
- (٨) عن ارتباط نشأة الدراما بالألعاب الرياضية وفكرة المباريات انظر : د. أحمد عنان : «المآلة والبلور الدرامية في فنونا الشعبية على ضوء معطيات المسرح الإغريقي» ، مجلة «البيان» الكويتية عدد ١٨٤ (يوليو ١٩٨١) ص ٤٣ - ٥٣ .
- (٩) قارن د. أحمد عنان «شوقي بين الخلفية الكلاسيكية والمسألة الوطنية في مسرحية فيز» ، مجلة «النشر القاهرية» عدد ١٧ (أكتوبر ١٩٧٩ ص ٦٢ - ٧٧)
- (١٠) S. L. Bethell; Shakespeare and the popular Dramatic Tradition, London 1944, passim.
- (١١) أنظر د. أحمد عنان : المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم . دراسة مقارنة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ ، ص ١٧٩ ومايليها .
- (١٢) Anne Richter; Shakespeare and the Idea of the play, London 1962, pp. 32-55.
- (١٣) نعالج موضوع كليوباترا في التاريخ والمسرح بشيء من التفصيل في كتاب بعنوان «كليوباترا وأنطونيوس» دراسة في فن بلونارخوس وشكسبير وشوقي . وهو على وشك الصدور من المركز العربي للبحث والنشر

« تلك الأرض التي وعدناها ، لن يكون من نصيبنا
أن ندخلها ، وستتركنا المنية ونحن في التيه ، ولكن لعل
رغبتنا في دخولها ، لعل إلقاء التحية عليها من بعيد هو
خير ما يميزنا بين أبناء عصرنا .. »

ماثيو أرنولد

تجليات التفريب

المسرح العربي



قراءة في سعد الله ونوس



١ - ١

مركز تحقيق تكاملي علوم إرسدي

محمد بدوي

الظاهرة اللافئة في الإبداع العربي الحديث ، والمسرحي بخاصة ، هي تراجع الذات الفردية تاركة موضعها للذات الجماعية . وتراجع الذات في وضعية اجتماعية ما ، هو قرين الدخول في لجة الصراع الأرحب ، صراع الكتلة والكتلة ، والجماعة والجماعة ، والفئة والفئة ، حيث تتراجع العناصر البسيطة ، ويصبح التعقد والتشابك هما القانون ، ويضحي الطموح إلى صياغة رؤية جماعة عبثاً ثقيلاً ، ليس أكثر منه ثقلاً إلا الطموح إلى اتخاذ سمت « المعلم » لهذه الجماعة . آنذاك ينتقل الفنان صانع الروى إلى ذرى المعلم الفيلسوف ، والممارس السياسي ، أى يضحي بديلاً من المصلح الاجتماعي والنبي في العصور الغابرة .

سيادة نمط إنتاجي محدد ، تختلف كثيراً عن بنى أخرى ، وبخاصة البنية الاجتماعية في أوروبا ، فقد كان التطور التاريخي هناك تطوراً تقياً في مجمله ، أما التطور الذي حدث في بلاد العالم العربي فهو تطور خاص ، يتسم بتداخل الحقب التاريخية ، وتجاور القيم وأنماط السلوك ، دون تفاعل خصب وصحي يولد الجديد ، ويخلق التجانس والاتساق بين القيم^(١) . هذه التشكيلة تعني أن النمط السائد يخلق صيرورة تاريخية تعتمد لا على تراكم رأس المال ، كما حدث لشقيقتها الأوروبية ، بل على تحقيق استهلاك هذا الرأسمال وتصريفه عن طريقين : أولها تصريف مباشر عن طريق غرس القيم الاستهلاكية ومجتمع الرفاهة ويوتوبيا الفردوس الأرضي ، وثانيها تصريف غير مباشر ، كاستيراد أدوات إنتاجية تقنية لاجتاج إليها المجتمع ، ولا هي تطور قواه الإنتاجية . وحين يتطور هذا النمط من الاستهلاك ، ويتجذر في تربة المجتمع ، فإن ذلك معناه خلق آليات جديدة للتصريف السلمي ، على نحو يركز الثروة في أيدي أقلية اجتماعية ترتبط بنيويًا بدورة الرأسمال في الدول الرأسمالية الأم .

وتراجع الذات الفردية يوميء - إذا ما استقرأنا دلالاته - إلى أن ثمة هوماً جديدة تطفأ الساحة الثقافية ، منتزعة من سابقها مشروعية الوجود . وحين تتراجع الرومانسية المفرقة في هموم ذاتية ضيقة ، وبشحب وهج الفردي والميتافيزيقي الفج ، فإن ذلك إذ يعني سيادة هموم جديدة ، فهو يشير في الوقت ذاته إلى حركة اكتملت أو هي في طريقها إلى الاكتمال ، وصارت تفعل فعلها في بنى المجتمع ومؤسساته . وبإمكاننا أن نرى في تاريخ العرب الحديث جدلية سقوط وقيامة ، منذ ولج هذا الوطن العصر ، مصطدماً بقوى الاستعمار الغازية التي استهدفت سوقه الوطنية ومقدراته وهويته القومية على السواء . لقد غرق هذا الوطن في صدامات كثيرة ، محاولاً أن ينجز تحرره من ربكة الاستعمار ، وأن يؤكد هويته القومية التي اهتز تماسكها بسبب محاولات التطويق والنفي . ولكن الملمح الأساسي في صيرورة هذا المجتمع هو تذبذبه بين عاملي التغيير واللا تغيير^(٢) ، على نحو يرجع اتجاه هذا العامل الأخير ، بحيث تظل البنى المجتمعية تموج بتمرد عاجز ، غير قادر على التغيير الجذري والكلّي . ومن هنا فإن التشكيلة الاقتصادية الاجتماعية العربية ، وإن كانت توميء إلى

إن آلية الخط الإنتاجي الرأسمالي في دول العالم المتخلف والعالم العربي ، تتركس غياب معيار ثابت لقياس التراتيب الاجتماعي . وإذا كانت البنية الاجتماعية تخلق تهبوا اجتماعياً وثقافياً ، فتختلط الواجهة الموروثة مع معايير الإنتاج الحديث ، وتبدو الأوضاع الاجتماعية *Social Status* متذبذبة وموزعة بين تأثير الموقع في منظومة الإنتاج الحديث والوزن السياسي والإيديولوجي الموروث عن المكانة القديمة ، فتتعدد الثقافات وتتجاوز القيم دون تفاعل - فإن المحصلة الطبيعية لذلك كله ، تتمثل في هشاشة الأنساق الفكرية وتعددتها ، وضالة التأثير السياسي للأشكال المنادية بالتغيير .

ومن هنا تنجح وسائل الإيدولوجية السائدة ، في إضفاء صفة الديمومة على الوضعية الإنتاجية والطبقية ، بحيث تبدو البنى المجتمعية المتخلفة وكأنها تمتلك استمرارية تاريخية ، وعلواً مفارقاً لقوانين التحول ، وتبدو الدولة وكأنها محض وسيط بين النفي ونفيه . ولذلك تظل تيارات التغيير أشبه بنهر تحتي غير قادر على إحداث التغيير الجذري .

وإذا كانت طبيعة الخط الرأسمالي العربي تمنح معيار التراتيب الاجتماعي وتقننه ، فهي أيضاً تخلق انشقاقاً طبقياً يتمثل في بروز شريحة طبقية تتضاد مصالحها الاقتصادية مع مصلحة الأقلية المرتبطة بحركة الرأسمال الدولي ، على نحو يجعل مصالح الفئات الأخرى تلتقي معها آتياً . لكن التقاء المصلحة الاقتصادية لهذه الشريحة المنشقة يحدد في «فترة مابعد الاستعمار العسكري» الأفق الثوري لها ، ويعمل منها بمحرك قوة من قوى التغيير ، لاقائدة هذا التغيير . ورغم أن قوى التغيير في المجتمعات العربية تضم عدداً من الفئات والقوى المتباينة في مواجهة قوى استمرار التخلف وتكريسه ، فإن الأمر لا يبعد أن يظل في مستوى التمرد أو إرهابيات التغيير . ويمكن للباحث في بني المجتمعات المتخلفة أن يربط بين تدني قوى الإنتاج ونكوصها أحياناً ، وجمود أبنية الوعي من ناحية ، وهشاشة الأنساق السياسية الطامحة إلى التغيير من ناحية أخرى . ومن هنا يبرز دور المثقف العضوي بالغ الأهمية ، وهو الدور الذي يتمثل في الارتقاء بوعي قوى التغيير إلى مستوى الوعي بالواقع وحركته ومعوقات اندفاعه ، ومن ثم فهم آلية تغييره .

وإذا كان وعي الفنان العربي الحديث بواقعه قد توافقت مع وعيه بدوره في دفع هذا الواقع عن طريق إدراكه جمالياً ، ومن ثم منح تعقده وتشابكه تنظيمياً يتيح تكشفه ، فإن أحد عناصر وعي هذا الفنان تكمن في إدراك الواقع بوصفه - أولاً - تشكيلة اجتماعية ، ذات خصائص إنتاجية وطبقية خاضعة لقانون التطور التاريخي ، وثانياً - بتصادم قيم هذه التشكيلة مع قيم العصر التي تنزع نحو الانتصار على كل أشكال القهر والفسر البشريين ، وثالثاً - بضرورة دفع حركة هذا الواقع إلى أمام بحيث يستطيع المجتمع العربي أن ينجز المهام التاريخية المنوط به إنجازها . لنقل إن وعي الفنان العربي المحدد بواقعه يتمثل في إدراك هذا الواقع بوصفه بني متراكبة لا يمكن اقتناص معرفتها إلا من خلال وسائط جديدة ، تكون قادرة على احتواء الواقع بتراكبه ورحابته ، ومن ثم يصحح تبسيط هذا الواقع بوضعه في كيفيات جمالية تنحو منحى التبسيط ضرباً من الخلل في النظر . وإنما يصحح إدراك الواقع جمالياً أمراً ممكناً حين يوفق الفنان إلى طرائق التشكيل ، القادرة على احتوائه ، ومن ثم

الإجابة عن المعضلات التي تواجهها القوى الطامحة إلى تغيير هذا الواقع ولذلك لن يكون هذا الفن محض تسجيل وثائقي حرفي لنثر مفردات الواقع الغفل المتبددة ، لأن قصر «الفن الطامح لاحتواء الواقع» على التسجيل يعنى العجز عن اقتناص التاريخي الفاعل القادر على صياغة وهذا يعنى الغرق في ركام جزئيات الواقع ، والولع بوصفه في تبادله وهو خلل في فهم القوانين التي تسير هذا الواقع وتعمل فيه . ومن ناحية أخرى فإن قصر الفن المحدد على التحريض اللاهث خلف تأثير لحظي . يقود الفنان إلى الولع بالسطحي دون الكامن في الأعماق ، فيجنى فناً معوضاً وهياً عن الإحباط والعجز السياسي والاجتماعي . وفيما أرى فإن الفنان حين يعي فنه بوصفه أحد مستويات بنية اجتماعية وتاريخية محددة ، فإنه يكسح خلف صياغة رؤية تجمع مع الشهادة على الواقع ، إجابة عن معضلاته تبلور الجوهرى الفاعل فيه ، ونحرض على تغييره .

٢ - ١

وإذا كان الأدب ضرباً من النشاط الإنساني الواعي ، الذي يجعل منه أحد صور الوعي بالذات الفردية والجماعية ، فإن المسرح يعد - وفقاً لطبيعة نشأته أدواته - من أكثر الفنون الإنسانية قدرة على التأثير في مشاهديه . ذلك بأن العرض المسرحي في جانب من جوانبه احتفال طقسي ، وفي الاحتفال الطقسي يقوم الالتقاء الجسدي ، والاشتراك في هدف المتعة ومواجهة الممثلين ، بخلق ضرب من ضروب الالتقاء الإنساني ، على نحو ينتج تفاعلاً قلمياً يمكن إيجاده في أي من الفنون الأخرى . ولقد أدرك الفنانون الثوريون هذه الحقيقة ، فعملوا على دفع أقصى ما يمكن دفعه فيه من إمكانية التأثير عن طريق التفرغ ، محاولين تحويل قاعة العرض إلى ملتقى للجدل الاجتماعي والفكري والسياسي ، بحيث يخرج المشاهد من سلبه ، ويشارك في مناقشة مأساته ومأساة عصره ، وصولاً إلى الوعي بنفسه وطبقته وجاعته . وإذا كان التفرغ *Verfremdung* هو تحويل المؤلف إلى شيء غريب ، يحرك الذهن ، ويفجر السؤال ، فإنه لا يبعد أن يكون وسيلة لاغاية ، ولم يكن بريخت يبحث عن إغراب استنطبي يهبر به جمهور مسرحه ، بل كان يرشح جبينه وهو يحاور تاريخ الإنسانية وتجارب الفن ، بحثاً عن وسائل تجعل من الفن سلاحاً فعالاً في معركة الإنسانية ضد كل أشكال القهر^(٣) . لقد فهم بريخت غالباً بصورة رديئة للغاية ، فرفعه المحبون إلى ذرى سامقة ، واتهمه رافضوه بالتبسيطية والحفاف وخشية المغامرة . وبين التقديس والرفض الإيديولوجيين ، تحول الرجل إلى ساحة صراع إيديولوجي . وفي الصراع الإيديولوجي يكسب القتل غيلة مشروعية الدفاع عن النفس .

وربما يرجع «مأزق بريخت» الذي ينمناه الكثيرون ، إلى أن الرجل كان حزمة من توتر القلب والعقل ، وأن هذا التوتر الخلاق قد قاده إلى اتخاذ موقف المحتج على حضارة طبقة ترى أن عبقرية ترجع في النهاية إليها . بيد أن هذا المقال لا يطمح إلى أن يتصدى لدرس الإنجاز البريختي ، لأن بريخت لا يمثل هما لكاتبه بقدر ما يشكل «تلامذته العرب» هذا الهم . وجل ما يحاوله هذا المقال هو أن يلج عالم واحد منهم ، حدق في بريخت دون خشية ، فجاء إبداعه مثقلاً بقسمات واقعه سلباً وإيجاباً ، ولذلك لا يتحدث هذا المقال عن بريخت إلا ضمناً . وفي تقديرى أن

فهم «بريخت» يرتبط بفهم الوصفية التاريخية التي عاش فيها فأجبرته على أن ينحاز إلى القوى التي رأى أنها هي القادرة على إنقاذ البشرية مما يثقلها ويعذبها. لنستمع إليه وهو يتحدث في شعره عن هذا الفترة :

إني أعيش حقاً في أزمنة مظلمة
الكلمات البريئة خلّت من المعاني ؛ والجبن الأملس

يعني عدم الأحساس ؛ ومن يضحك

هو من لم يصل النبأ المروع إليه بعد .

باله من زمان

يكاد يكون الحديث فيه عن الأشجار جريئة

لأنه يعني السكوت على هذه الجرائم^(٦) .

ومن هنا ، وضع بريخت على عاتقه مهمة الصعود بالبرولتاريا من مستوى الشعور بالتناقض مع البورجوازية ، إلى مستوى الوعي بذاتها ودورها في التاريخ . (ولذا تحلى بريخت الشاعر عن الشعر ، وبريخت الفيلسوف عن الفلسفة والميتافيزيقا ، وبريخت المثقف عن متعة الثقافة ، لكي يهب نفسه للعمل المباشر الأمر الحيوي ..)^(٧) عن طريق خلق معنى جديد للشاعر والفيلسوف والمثقف ، يتمثل في اتخاذ سمات المعلم لمن يتبنى همومهم ، ويراهن على مستقبلهم .

لقد أدرك بريخت أن المسرح في صيغته الأرسطية فن محافظ ، يتوسل بمواضعاته وتقاليدته الجمالية الثابتة إلى تكريس القائم ، وتغريب المقهور عن همومه الحقيقية ، وكان الطريق إلى خلق مسرح ثوري ، يعني تقويض الشكل التقليدي ، توطئة لتثوير مشاهديه وكان «التغريب» في هذا الإطار ، محض وسيلة إلى غاية . ولذلك فإنني أرى أن الإصرار على أن الإنجاز البريختي يكمن فحسب في تأصيل مفهوم التغريب ، هو ولع بالدرس الشكلي ، وانحراف بالمسرح الملحمي عن غايته ؛ لأن التغريب قديم في المسرح الآسيوي ، كما يعترف بريخت نفسه^(٨) ، ولم يك بالجديد حتى في ألمانيا إبان ظهور بريخت إن التغريب (يمكن توظيف مفهومه ووسائله لمناصرة أية قضية ... ضد أية قضية أخرى من جنسها أو مناقضة لها)^(٩) .

١ - ٣

ودون التركيز على آراء كتاب المسرح العربي الحديث ، فيما يتصل بدور المسرح وأثره ، والبحث عن وسائل جديدة تحتوي تعقد الواقع وثرائه ، وتجعل من العرض المسرحي قنطرة يمر عبرها الوعي إلى المشاهد ، نحاول التوقف قليلاً لدى سعد الله ونوس ، الذي يبدو وعيه بالمسرح - على المستوى النظري - حاداً للغاية ، حيث يراه حدثاً اجتماعياً في مستوى من مستوياته ، وأداة لتثوير اجتماعي في مستوى آخر . ولسوف نجد في بياناته التي نشرها بعد مسرحيته الشهيرة «حفلة سمر من أجل هـ حزين» ، قدراً كبيراً من آرائه التي تتيح لنا أن نفهم كيف وعى المسرح ، طبيعة وأثراً ، وكيف وظف هذا الوعي^(١٠) .

يبدأ سعد الله ونوس بالجمهور ، فذلك في رأيه المدخل الأساسي والصحيح للحديث عن المسرح ، مادام الفنان غير تقليدي ، ومادام يحلم بمسرح خاص ثوري يشارك في خلق الوعي ومجاوزة تخوم المتعة المهذبة الرخوة . إن البدء بالجمهور يبق الفنان الوقوع في مهوى

السكونية والجمود والرؤية الجزئية القاصرة لمشكلات المسرح العربي . ولذلك يرى ونوس أن عدم الاهتمام بالجمهور هو السبب وراء استمرار المشكلات والأزمات في مسرحنا ، برغم كثرة المناقشات والمؤتمرات ومايصدر عنها من قرارات وتوصيات ، في حين يظل الجديد في هذا المسرح يبرق كومضات متقطعة فحسب ، لا تخلق تياراً أو تتركس اتجاهها .

وإذا سلمنا مع ونوس بأن المسرح ظاهرة اجتماعية ، فإن التركيز على الدرس الأدبي للنص ، أو النظر الجمالي في تشكيل الأدوات والوسائط الفنية وبقية عناصر العرض المسرحي ، دون درس الجمهور وعلاقته بكل هذه العناصر مجتمعة ، يعد من قبيل التهرب والانحراف بالمسرح ودوره . ولذلك فإن البدء بالجمهور يعني طرح مجموعة من الأسئلة ، تبلور الإجابة عنها كل القضايا الجوهرية في المسرح . وأول هذه الأسئلة خاص بتحديد الجمهور الذي يتوجه إليه العرض . وهذا يعني تحديد هوية الجمهور الطبقية ، وصورته الاجتماعية ، وثقافته ومكوناته وهمومه وقضايا حياته . وبهذا يتحدد للفنان المسرحي الإطار الذي يتحرك فيه ، والقضايا التي تمثل هموماً حقيقية للمتفرجين الذين أضحووا في منطقة الضوء . أما ثاني هذه الأسئلة فيتجه إلى تحديد المضمون الذي ينبغي طرحه ؛ فبعد أن حددنا الجمهور ، ووعينا تركيبه الطبقي والثقافي والقيمي والسلوكي ، يضحى الباب مفتوحاً أمامنا ، لكي نحدد مانود تقديمه إلى هذا الجمهور ، والهدف منه : أما السؤال الثالث الذي يكمل الصورة أمامنا ، فيحدده ونوس في الإبداع المسرحي بوصفه علاقة بين طرفين ، هما الفنان والمشاهد . وهنا ينصب السؤال على كيفية الاتصال وأدواته استهدافاً لخلق تواصل ثري ، وتفاعل أكيد مع المتفرجين . ونستطيع القول إن ونوس في أسئلته تلك يبرز ما هو غائب عن ذهن الفنى ، برغم حضوره ضمنياً في السياق ؛ بمعنى أنه يضع إصبعه على مايقع بعيداً في العمق من رؤوس الكتاب ، بتحديدته للجمهور وللهدف من العمل المسرحي ، وعلاقة منتج الفن بإنتاجه وبمستهلك هذا الإنتاج .

وإذا تحددت الأجوبة عن السؤال الأول - وهذا مايفعله ونوس - في التوجه إلى الطبقات الكادحة ، فعنى ذلك أن المضمون الفكري والجمالي سوف يتحدد في تقديم مشاكل حياة هذه الطبقات ، وخلق نماذج درامية منها ، بحيث يرى المتفرج نفسه على الخشبة ، وإذا به مطالب بأن يغادر مقعد المتفرج التقليدي إلى معقد آخر يتيح له الاعتراض أو التحاور ، أو تصحيح مايقال . وفيما يرى سعد الله ونوس فإن وجود حركة تضع المتفرج الكادح نصب عينيه ، سيقودها إلى تحقيق أعلى درجة من الاتصال به والتأثير فيه والتأثر بحواره . ولن يتحقق لها ذلك إلا بعد بذل جهد شاق في تجربتها الفنية في الخلق والتجريب وابتداع الأشكال الملائمة . وكلما زاد تفاعل هذه الحركة الفنية مع الجمهور أصبحت أقرب منه ، وأعلم بما يدور في واقعه . وأنداك ينهار الحاجز المائل بين الواقع والفنان ، ويضحى كل عرض مسرحي إضافة جديدة تثرى لا المشاهد فحسب ، بل الفنان المبدع كذلك ؛ لأن مثل هذه العلاقة لن تكون علاقة أحادية الجانب ، بل تضحي اتصالاً بين طرفين يؤثر كل منهما في الآخر ويتأثر به .

في هذا الإطار من العمل المحدد التوجه ، والباحث عن صيغ

أجل هـ حزيران». كان قد عاد من باريس بعد أن شهد أحداث مايو اليسارية، ممثلاً بغضب متوهج، وكانت بلاده مثقلة بالهزيمة المرة، الهزيمة التي جعلت المجتمع عارياً، مجرداً إلا من مثالبه التي وصلت إلى ذروتها في هذه الهزيمة.

لقد كانت هزيمة يونيو صدمةً مخيفاً، تبدى أثره في كل مؤسسات الوطن العربي ومنظوماته الفكرية، بحيث يمكن أن يعد حدثاً دالاً على تدهور بنى فكرية وسياسية ما. وقد كان الأدب من أكثر الأشكال تعبيراً عن هذا التدهور. وإذا جاوزنا الصراخ السياسي الذي لا يخلو من اللعب بعواطف الجماهير في قصائد نزار قباني، فإننا سنجد هذا الحدث وقد صار سيد الموقف لمدة من السنوات في كثير من الأعمال الأدبية.^(١٠)

تبدو مسرحية «حفل سمر» على عكس كثير مما كتب في المسرح العربي، وكأنها تحاول أن تغير الفهم السائد للمسرح. إنها مسرحية - ضد - إن صح التعبير؛ فليس ثمة حبكة تقليدية أو شخصيات ذات علاقات إنسانية داخلية متشابكة؛ إنما هي - كما نخبرنا العنوان - حلقة نقاش محتدمة عن حدث ضخم يجعل بنى المجتمع ومؤسساته موضع السؤال. وبرغم أن تقنيات الكتابة المسرحية فيها تنتمي إلى تجارب غربية معروفة، فإن الجديد في تجربة «حفل سمر» هو ذلك التضافر بين هذه الإنجازات التي ثقفها كاتبها من تجارب المسرح الحى ومغامرات بيراندللو وبريخت مع قضية قومية، تنتمي إلى بنية حضارية واجتماعية مختلفة، بحيث جاءت المسرحية حواراً حاراً محتدماً، يقدم كشفاً صادماً وموضوعياً للمجتمع ومؤسساته، وتعرية قاسية لكل الصيغ الفكرية والسياسية والاجتماعية التي شاخت وتوغلت الهزيمة فيها، فجاءت حزيران محض حدث بارز دال على خواء هذه المؤسسات وعقمها.

نحن في مسرح، أى أن النص يقدم إلينا ما برع بيراندللو في استخدامه، أى «المسرح داخل المسرح» بحيث يبدو العرض المسرحي بمثابة المرأة العاكسة لما يجرى في أعماقنا، وما يخبئ في كوامن سرائرنا، مع ملاحظة أننا لانعرف على وجه الدقة موقع هذا المسرح أو موقع المدينة التي تناقش المسرحية قضيتها. نحن إذن في رحاب التغريب الجغرافى، لانعرف سوى أن ثمة خليطاً مهوشاً قد أتى ليشهد عرضاً مسرحياً عن الحرب والهزيمة، والناس في مواجهة الموت. وهو خليط مهوش لأنه يضم - دون تجانس - سيدات يلبسن الفراء، ومثولين ومثقفين، وفنانين، وعدداً من مدعى الثقافة والفن، فضلاً عن عدد من المواطنين العاديين، الذين أتوا ليقضوا سهرة مع عرض مسرحى تقدمه إحدى فرق الدولة، أى أننا في خضم ثنائية حادة، تتمثل في طرفين، أولهما الطرف الذى يمتلك معاطف الفراء أو الموقع الوظيفى المتميز في الدولة، أو القدرة على الإنتاج الثقافى؛ وثانيهما الطرف المتفرج العاجز المغيب، الذى تنحصر فاعليته في النظر دون القدرة على النقاش. ويتقدم المخرج إلى الجمهور، متحدثاً عن أن الهزيمة التي حلت ليست نهاية الدنيا، وأن بالإمكان الانطلاق من الواقع المر، والاندفاع نحو حلم جميل يتحقق فيه النصر والحياة الآمنة السعيدة، باندماج الجماهير العربية الوطنية المخلصة مع قيادتها، وذوبانها فيها، بحيث يبدو الجميع، أى السلطة والجماهير كتلة واحدة متأسكة، منطلقة نحو النصر.

جديدة وكيفيات جديدة تثرى بما يضيفه الجمهور إليها، تصبح المهمة ثقيلة لا يمكن أن ينهض بها فرد ما، مهما كان تميز هذا الفرد وإخلاصه وتفانيه. إنها تحتاج - بالأحرى إلى مجموعة عمل منسجمة؛ لأن المسرح عمل جماعى قبل كل شئ. لكن لفظ «جماعى» هنا لفظ متعدد السطوح، وحال أوجه، وهو يصبح ضد المسرح المنشود إذا فهم العمل الجماعى على أنه نتاج مجموعة مبعثرة الآراء، متضادة الرؤى، يكون عملها محض تراكم أو تجاوز لفنانين مختلفى المنازع، متناحرى الروى متصارعين على مستوى الموقف الطبقي. وبعبارة أخرى، يحتاج هذا المسرح السياسى في جوهره (وسيدعوه ونوس بعد ذلك بمسرح التيسيس) إلى مجموعة من الفنانين تتضافر جهودهم جميعاً في عمل يومى متواصل، ثابت الأسس، يصبح كل واحد من صانعيه وكأنه مسئول عن العمل برمته. إن جماعية العمل هنا تعنى أنه عمل متواصل لمجموعة من الفنانين الذين يمتلكون حداً من التجانس واتساق المغزى ووضوح الرؤية، مع القدرة على التنقيب عن الجديد من الوسائل وخلقها أو اقتباسها ثم تطويعها لرؤية لا تقف فحسب معوقاً في وجه التقدم بل تصبح أحد دوافعه. إنه - فيما يقول ونوس - «انتفاضة جماعية في بيئة ساكنة»، تقوم بها مجموعة تضم الكاتب والمخرج والممثل وبقية الفنانين والفنيين، إلا أن كل واحد من هؤلاء، لن يعمل بمفرده. ولا في عزلة عن رفاقه، بل يظل العمل حواراً مستمراً وفي اتجاهين، يحددهما ونوس: بحوار داخل الجماعة الفنية، يوضح أفكارها، ويثرىها ويعمقها، وحوار خارجها. يقوم بينها وبين المتفرجين.

في هذا الإطار، لابد أن ثمة دوراً يتبني على المتفرج القيام به. وقد كان بريخت يعى أن المسرح الملحمى سيواجه صعوبات جمة في البيئات المتخلفة التي لا تسمح بجدل فكرى وسياسى، فما الذى يجب على المشاهد عمله لكي يتحقق مثل هذا الحوار بين المساحتين؟ لقد شكنا ونوس من سلبية الجمهور في تقديمه لمسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر»، برغم أن ونوس يلجأ إلى كثير من الوسائل التي تساعد على كسر طوق الصمت بين المتفرج والخشبة. وفي رأى ونوس أن على المتفرج أن يؤدي دوراً مهماً، يوجزه في ثلاث نقاط؛ أولاً أن يعى أهميته بوصفه طرفاً أساسياً في العرض؛ لا تقوم له قائمة دون وجوده؛ وثانياً أن ينهى سلبيته؛ لأن ما يدور أمامه يستهدفه، ومن ثم لابد له من موقف؛ وثالثاً أن يشعر بمسؤوليته، ويأن لموقفه من أى عمل ثقافى بشكل عام، ومن أية مسرحية بخاصة، نتائج خطيرة عليه بوصفه فرداً، وعلى وطنه أيضاً. ولذلك يحرض ونوس الجمهور، موحياً إليه بأن يكون وقحاً، يقطع العرض إن حاول تخديره، أو أن يتدخل ليلقن الممثلين درساً عن المجتمع، إن كانوا يهربون منه ومن همومه.

إن سعد الله ونوس في بياناته يعى عمله ودوره، ويجمع بين الهاجس الجمالى وهواجس جماعته العامة. فكيف تجلّى هذا الوعي في إبداعه؟ هذا هو السؤال، الذى يحاول هذا المقال الإجابة عنه^(١١)

بعد أن قدم سعد الله ونوس «حكاية جوقة الخليل»، قدم عمله الذى لفت إليه الأنظار، وأعنى به مسرحية «حفلة سمر» من

المتفرج (حاد اللهجة) أية خرافات تروى . مضحك أنت وشخصك المضطربون الصامتون . أما طفلك فهو دمية من الخرق المهترئة .

م^٢ : كلمات غير لائقة .

م^٣ : أعوذ بالله من هذه السهرة .

المتفرج (يلتفت غاضباً صوب الصالة) : باسيد هذب ألفاظك لو سمحت : لست في مقهى .

م^٣ : يجب أن يقال ذلك أكثر من مرة ، ماذا تقص علينا ؟ أين رأيت هؤلاء النافهين المهملين ؟ الحرب لم تحدث منذ مائة عام . لم يمر على اندلاعها أكثر من شهور . كلنا نذكر جيداً ذلك الصباح ، امتلأت الشوارع بالناس : كنا نتعاقب .. كنا نكسب .

من الانفعال والحاسة لم تكن مدعوري الخطي متلبدي الوجوه .

م^١ - والله صحيح .

م^٣ : زغردت النساء عندنا في القرية حتى بحت أصواتهن .

م^١ : ماذا تريد ، هكذا تندلع الحروب في الأفلام الأمريكية !

وبرغم من أن المسرحية تحاول أن تقدم صورة مسرحية صادقة عن الحرب لأهل القرية في مواجهة النيران ، محاولة أن تجسد ما بهم من خوف وشجاعة وتحاذل وغرق في المآرب الشخصية الضيقة ، فإنها لا ترقى إلى مستوى الحدث . إنها «تمثل» ما حدث ، وتضفي على الفلاحين الفقراء بُعداً مأساوياً وجالياً كاذباً . ونحن رأينا الصورة الواقعية - هكذا يشق الصالة صوت جهوري لكهل فقير ، يرى أن المؤلف برغم اعتراضه على المتفرج لا يعرف القرية . القرية التي يعرفها من عاش بها مثله . إن هذا الكهل هو حلم ونوس عن المتفرج المشارك في العرض المسرحي . فهو يقاطع العرض بوقاحة ، ويصرخ أن ما يجري أمامه مهزلة . فالقرية لم تكن هكذا أبداً ، وهي تقف وسط النار والدخان والقتل متخبطة ضائعة ، لا تفهم ما يحدث : من يحارب من ؟ ولماذا ؟ وما الذي يجب عليها فعله ؟ لقد رأت قتابل ودخاناً ، وسمعت أن هناك جيشاً يحارب ، لكنها لا تعرف ما الحرب ، ولماذا وكيف تكون ، وفي لحظة المواجهة مع الحرب ظهر جهلها وانفصالها . كان الجميع لا يعرفون ما الذي يمكن فعله . صرخت النساء طلباً للرحيل ، وبكى الأطفال ، وتحرك الجميع مخلفين البيوت التي أحبوا ، والحقول التي زرعوا ، والبقرات التي باتت في ضروعها اللبن . تركوا كل الحياة المرة الضئيلة التي اكتسبوا بها ، وبرغم ذلك قنعوا بها وأحبوها . إن أهل القرية همزوا حقاً ، لكن هزيمتهم لم تكن نتيجة تحاذل أوجبين ، ولكن لأنهم منسيون ، متشبثون ، لا يعرفون ما الذي يجري ، ولماذا ، وكيف يدفعون الموت عن أنفسهم . إنها - إذن - هزيمة الذين جعلوا منهم محض أشياء ، تعرق ، وتنام ، وتختلج بالشهوة ، وتنجب ، وتعلم بالجنة . ثم يفعل الكهل ويروح يمثل ما حدث حقاً ، دون جبال أو إغراب أو جلال درامي . وتنتهي المسرحية بأن يخرج الجميع في مسيرة إلى المسؤولين لمناقشة القضية !

٢ - ٢

وإذا كنا في «حفلة سمر» مع حدث قومي ساخن ، ومحاولة لتحويل العرض المسرحي إلى مكان للجدل الطامع إلى خلق حوار خلاق بين الحشبة والصالة ، بهدف الحفز على الاكتشاف ، والتحريض على اتخاذ

وما إن يبدأ العرض ، حتى يتدخل المؤلف محتجاً على ما يجري أمامه ، متهماً المتفرج بأنه قد أضى على نصه ما جعله يتعد عن رؤيته .

إن المؤلف ليس مثقفاً ثورياً محترفاً ، وليس داعية إيديولوجيا لفكر راديكالي ، لكنه محض مواطن طعته الهزيمة في العمق ، فتأزم ، وكسب نصاً مراوفاً ، يحاول أن يؤمى في غموض ، وأن يهمس في إبهام وأن يشير في خوف . لكن هذا النص الذي يتوسل بالرمز والتورية والإيهام ، تحول بين يدي المتفرج إلى إبهام وإغراب شكلي تقني فراراً من المسؤولية ، واستدراةً لتصفيق ساذج من المثقفين الذين يظنون التصفيق لأى إغراب يعنى التواصل مع الفن الغربي الحديث ، ويعنى - من ثم - تميزهم عن العامة الرعاع . إننا هنا في لب أزمة العقل العربي ، فتمة نص عن الهزيمة ، يحاول فيه منتج أن يلوذ من قهر المؤسسات بالرمز والإشارة ، لكي يقول ما ينبغي قوله . لكن هذا القول الذي يتخذ من المراوغة زورقه ، يفرق في إبهام يتيح للمخرج أن يسلبه رؤيته النقدية ليحوطه إلى عبث مهب مغرب .

وكان لابد أن يتسع الحوار فيضم إلى جوار المتفرج والكاتب جمهور المسرح في نقاش حاد حول الهزيمة وعبء المسؤولية . وهكذا تطرح المسرحية في البداية سؤالها الخطير عن هوية الأمة ، لتعرض - بعد ذلك - على الحوار بديلاً من النحوى . الذاتية العاقر :

م^١ : هل حقاً نحن المسؤولون ؟

م^٢ : (يتنفض فجأة وكأنه اتخذ قراراً . حركة مليئة بالحيرة . إنه يمثل ما يقول) تقول هي المرأة ... حسن لتنصب المرأة أمامنا هنا (يرسم مستطيلاً في الفراغ) سنضعها في مواجهتنا .. امرأة كبيرة ترسم قاماتنا معها علت ، وستنظر في جوفها جيداً .. ستنظر (يلتفت إلى المتفرجين) لكي نتحمل المسؤولية ، ألا ينبغي أن نكون موجودين ؟

م^١ : ليس وجودنا هو السؤال الجوهرى ... بل نوعية هذا الوجود (يعنف) لنعترف أننا المسؤولون . نهرب .. نتخلص من راحة شيء كربة يفوح بيننا وحوطنا

م^٢ : قبل أن نلق على أنفسنا الأحكام ، من الأهم أن نعرف من نحن ؟ ماهي هذه المرأة (يعود فيرسم مستطيلاً في الفراغ) تعالوا نسألها من نحن ؟

م^{١،٢،٣} : (بصوت واحد) حقاً من نحن ؟

م^٢ : السؤال موجود قبل الهزيمة . فتنفض عنه التراب لأكثر . (يعود إلى اللعبة) نحدق إلى المرأة ونسأل سطحها الصقيل بإلحاح من نحن ؟ في الجوف ... في القعر .. في الزوايا .

على هذه الصورة من التساؤل عن الهوية القومية ، والتنقيب في ركائم الواقع . يدور الحوار ويتحول المسرح (ذلك الكون الخاص الذي يكتسب الفعل فيه صورته ، ويتم فيه النطق بكلمات النهاية ، ويتحقق فيه استسلام الموجودات للموجودات ، وتأخذ فيه كل حياة طابع المصير) - إذا استخدمنا لغة ألبير كامو - إلى مكان لإثارة المصيرى والملح من القضايا . وفي هذا الحوار ستحتدم الأفكار ، وتتصارع الروى ، فتتأيز الانتماءات والثقافات ، كاشفة عن الدفين المغيب المتوارى تحت ركائم الدعاوى الإيديولوجية :

وحيد لا ينال حظه من الهناء والسرور . الوحدة موحشة يملك الزمان .
لذلك فكروا أن نأقن نحن الرعية فتطالب بترويح القليل كي نخف وحدته .
وينجب لنا عشرات الأفيال . مئات الأفيال . آلاف الأفيال . كي
نمتلىء المدينة بالفيالة .^(١٢)

وهكذا تحول زكريا إلى خائن لأهله ، ناجياً بنفسه ، بعد أن كان
متحمساً للذهاب إلى الملك وقيادة الجميع . وهو في توجهه إلى الملك إنما
يتوجه إلى رمز القهر وقته ، ولذلك انتصر فيه عنصر الخيانة . وبدلاً من
الحديث باسم أهل المدينة عن السبب الحقيقي ، حول فرصة عجزهم إلى
كسب ذاتي له ، فكافأه الملك بتعيينه حارساً للقليل . وكأن سعد الله
ونوس يقدم إلينا أمثلة شعبية تبين لنا كيف تحول زكريا إلى خائن ،
ولكنه من منظور آخر يقدم إلينا مبرر رفضه ومقاومته !

٣ - ٢

في مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» نحن مع عمل تغريبي من
طراز خاص ، امتزجت فيه البنية التاريخية مع عناصر فولكلورية كثيرة ،
فإذا نحن نتحرك في مستويين هما مستوى الواقع التاريخي المتسريل
بالأسطورة ، ومستوى الواقع العيني الصلب الذي نكتوي بظاه . وإذا
كانت «القليل» ... «تقتصر على تقديم أمثلة شعبية تبسّطية هينة ، تنجح
إلى ضرب من الوعظ المفارق للمتعة الجمالية ، فإن «المغامرة» ... تجاوز
هذا المستوى إلى خلق كون مسرحي عريض ، متشابك العلاقات ،
تلهث فيه مع الحدث الذي يتنامى درامياً نحو نهاية تبدو طبيعية . لقد
تقوّل الإنسان في «القليل» ... ، ونزع عنه اللحم والدم ، أما في
«المغامرة» .. فهو أماننا يتفعل ويصارع ويرتعش بالشهوة والموت .

بداية ، نحن في مقهى في مدينة ما ، لكن هذه المدينة لا يمكن أن
تكون إلا عربية ، فالمقهى هو المقهى العربي التقليدي ، برواده الذين
يحتسون الشاي والقهوة ، ويدخنون النرجيلة في هدوء مجاني وتراخ
عجيب ، انتظارا لمقدم «الحكواتي» . ويبدو الحكواتي شخصية مهمة
ومؤثرة في رواد المقهى ، كما يفعل شاعر في مستمعيه . وعلى أثر حضوره
بوجهه المحايد حاد الملامح ، ترتفع الأصوات شاكية قتامة الحكاية التي
قصها الحكواتي أمس ، مطالبة بحكاية «الظاهر» ، «أيام البطولات
والانتصارات» ، «أيام الأمان وعز الناس وازدهار أحوالها» . لكن
الحكواتي يعرف ترتيب الحكايات في كتابه ، وهو يعلم أن حكاية الظاهر
لم يحن حينها بعد . أما حكاية الليلة فهي تدور حول صراع الخليفة المقنتر
بالله ووزيره محمد العلقمي في حاضرة الشرق القديمة بغداد . وهو صراع
سياسي اجتماعي في جوهره بين مصالح فريقين من التجار والأمرء
والملاك . ويبدو عامة بغداد وكأنهم غير موجودين في هذا الصراع ، بل
إنهم يحرصون على الغياب عن ساحته ، بحثاً عن الأمان ، واتقاء لتأثير
الصراع . وهم يحققون ذلك برفع شعار «من يتزوج أمنا ، ناديه
عمنا» . وفي هذا المنظور ينقسم الناس إلى حكام ومحكومين ، وحين
يتصارع أولو الأمر ، يجب أن يتحصن العامة بالفرجة فحسب . وإذا
كان «صراع الوزير والخليفة» هو الصراع الأكبر والأبرز ، فإن ظلاله
تخلق عدداً من الصراعات الأخرى ، أكثرها فكري جانبي شاحب ،
كصراع الرجل رقم (٤) مع الرجلين الآخرين والنسوة ، ويقابله بين رواد
المقهى إعجاب الزبائن بفطنة جابر ، ورفض سلوكه من الزبون رقم

موقف ، فإننا في المسرحية القصيرة «القليل» ... نجد أنفسنا في مناخ
مفارق للواقع العيني . ! إننا مع قانون القص الشعبي ، أو في جو
الأمثلة ، حيث يقدم إلينا ونوس حكاية أسطورية ، يحرص على أن
نعرف أنها مجرد حكاية يمثلها ممثلون ، لكي «يتعلم» الجميع العبرة
المستفادة منها :

الجميع : هذه حكاية ..

مثل^١ : ونحن ممثلون .

مثل^٢ : مثلناها لكي نتعلم معكم عبرتها .

مثل^٣ : هل عرفتم الآن لماذا توجد الفيالة ؟

مثلة^٤ : هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيالة ؟

مثل^٥ : لكن حكايتنا ليست إلا البداية

مثل^٦ : عندما تتكاثر الفيالة تبدأ حكاية أخرى .

الجميع : حكاية دموية عنيفة .

وفي سهرة أخرى سنمثل جميعاً تلك الحكاية .^(١١)

تتكون المسرحية من أربعة مشاهد ، يحمل كل مشهد منها عنواناً
يختزل خلاصته . لكننا لسنا أمام عرض مسرحي يركز على الحدث ، بل
نحن في منطقة ما ترتب على الحدث من نتائج . إن قبل الملك الضخم
المدلل قتل طفلاً ، ونحن مع أهل المدينة وهم يترثون عن الحادث ،
ويشعرون بالحزن والإشفاق ، والعجز عن عمل أي شيء ، فالقليل طلبق
يتنزه في أي مكان ، وفي أي وقت يشاء ، دون سابق إنذار ، وهو قبل
شرير متغطرس ، له في كل يوم ضحية ، وهو لا يفرق بين لحم البشر أو
الحيوان أو المحاصيل . ويُقدم الحدث بحكاية في صيغة الماضي ، إمعاناً في
التغريب ، ويحرص الكاتب على ألا يأتي بوالد الطفل أو أمه ، حتى
لا يضطر إلى تقديم مشهد مأسوي يؤثر في عواطف الجمهور المشاهد .
المهم أن الجميع - رجالاً ونساء - أعجز عن مواجهة الموقف ، حتى
يقترح زكريا أن يتقدم الجميع إلى الملك في صورة جماعية ليقدموا
شكواهم إليه ، لكي يضع حداً للقليل السادر في غيه . علينا أن نلاحظ
أن المؤلف يحول الجميع إلى أرقام لعدم فاعليتهم ، ولا يسمى سوى
زكريا ، إشارة إلى تميزه . ثم يأتي المشهد الثاني ويعنونه الكاتب بعنوان
«التدريبات» ، حيث زكريا يقود الجميع وهم يتدربون على طريقة
«تمثيلهم» مشهد وقوفهم بين يدي الملك . والمشهد الثالث أمام قصر
الملك ، وهو مشهد جد قصير ، ليس سوى بضعة تعليقات متناثرة من
أهل المدينة ، ثم يأتي الحراس ليأذنوا للجميع بالدخول . وفي المشهد
الأخير أمام الملك نرى الجميع وهم يدخلون ، يملكهم الخوف والهلع ،
ويحتلظ فيهم الرعب من الحراس بالقصر وفخامة أثاثه .

وحين يدخل أهل المدينة في الخناء ، يتقدمهم زكريا ، ويأذن لهم
الملك بالحديث ، يعجز الجميع عن إخراج أصواتهم من حلقهم . إنهم
عاجزون ، وجلون ، دخلوا في الخناء إلى الملك ليشكوا إليه قبله المدلل ،
ولم يستطع واحد منهم أن يتكلم . وحين تهم طفلة بالكلام ، تمتد يد أمها
لتسكت صوتها المبرأ من عاهات العبودية ، فيتقدم زكريا قائلاً :

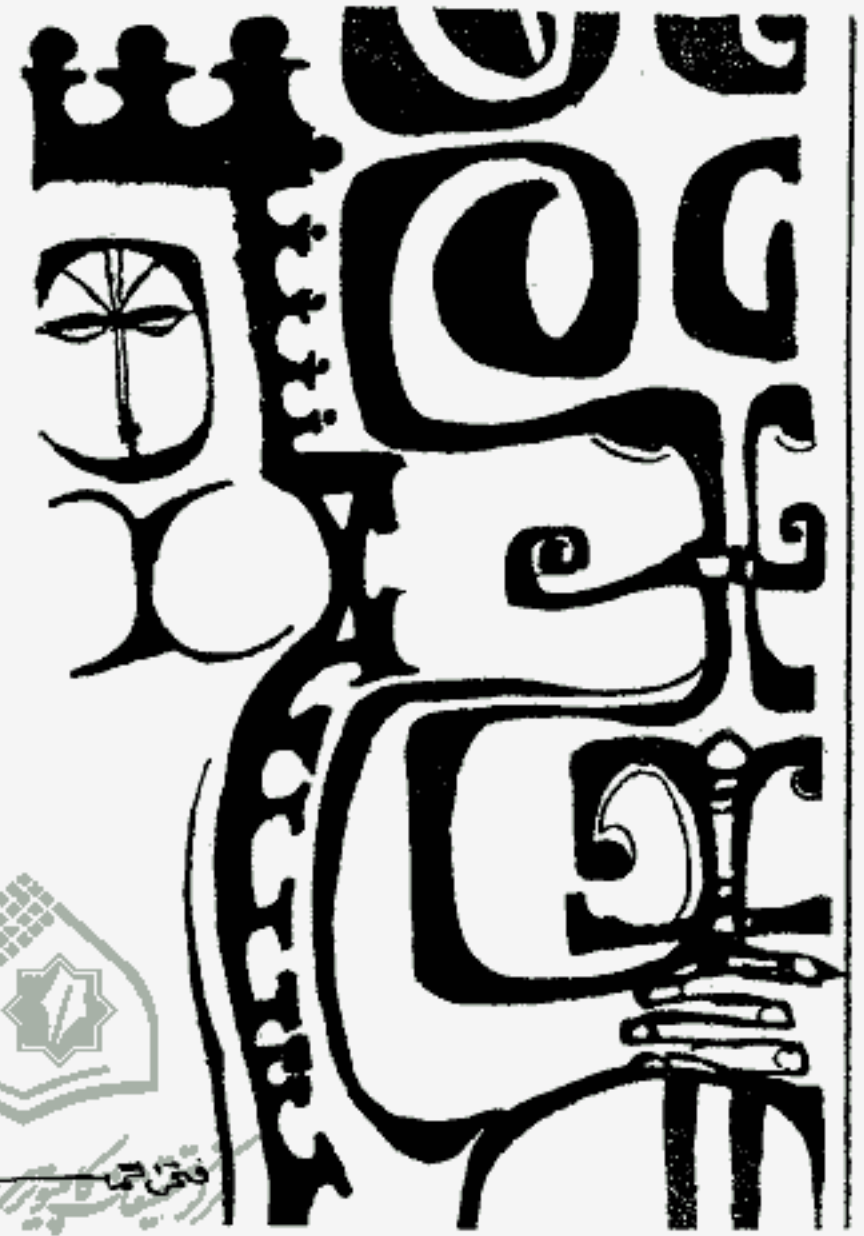
زكريا : (يمثل مايقوله بحفّة وبراعة) نحن نحب القليل يملك الزمان .
مثلكن نحب ونرعاه . تبهجن نزهاته في المدينة . وتسرن رؤياه . تعودناه
حتى أصبحنا لانتصور الحياة بدونه . ولكن ... لاحظنا أن القليل دائماً

عبد الله : وهل أجهل ذلك ؟ .. ما قيمة هؤلاء الأعوان بعد أن أثمرت مراسلاتنا (يلوح برسائل في يده) .
الخليفة : (لا ينجني ضيقه) مراسلاتنا ! بل قل تنازلتنا التي ستجردنا تقريباً من معظم ولاياتنا
عبد الله : (باحتراد) لن نعود لنناقش هذه النقطة . أحياناً من الضروري أن تنازل عن شيء كي نكسب شيئاً أهم . دون تنازلات ما كان ممكناً أن نقنع بعض الولاة بإرسال إمداداتهم ؛ وبلا إمداداتهم لن يكون سهلاً أن نتنصر عليه . قل لي أتريد أن ننقض أيدينا ، ونترك الوزير يسرح ويمرح في بغداد ... يدعم قواه ويعزز مراكزه ، وحين تواتيه الفرصة ينقض علينا ويصفينا ؟ (ص ١٢٢ / ١٢٣) .

لكن الوزير وأعوانه يبحثون عن مخرج ؛ وما هو ذا مضطرب الأعصاب ، يعتصره الندم لأنه أخذ برأي أعوانه الذين ارتابوا في دعوة غاز إلى بلادهم . وما هو ذا الخليفة يعرف مقصده ، ويفهم نواياه ، فيغلق بغداد ، ويغزو الخروج بالرسالة أمراً مستحيلاً . إن الوزير يعرف آلية الصراع جيداً ، ولا بد من الظفر بالسلطة ، لأنها تعني تأمين مصالحه وأعوانه . ولن يتحقق له ذلك إلا بدعوة ملك الفرس لدخول بغداد . سيسلب جنوده وينهبون ويعتدون على النسوة لكنه الطريقة الوحيدة . وفيما هو حائر متوتر يطلب جابر أن يمثل بين يديه . لقد عرف جابر بمآزق سيده ، ولذلك قرر أن ينقذه من الموقف «بأن يمنحه رأسه» . وما إن عرف الوزير بحيلة جابر حتى يستعيد زهوه وثقته ، صارخاً أنه سوف يعتصر أعداءه ، جاعلاً منهم أضحوكة بغداد على مدى أجيال . لقد ابتكر جابر حيلة تلخص في أن يخلق شعره حتى تصبح رأسه أنعم من حدود العذارى ، ثم يكتب الوزير رسالته ، وينتظر حتى ينبت الشعر ويكسو الرأس وتختفي الكلمات ، وبعدها ينطلق بالرسالة . وجابر لا يطلب سوى ثمن معقول : زمرد التي يتلظى رغبة فيها ، ومالاً يمكن تكثيره وتنميته . ولذلك لا يهمه مضمون الرسالة ؛ فالخليفة والوزير في رأيه فخار يكسر بعضه ، والمهم بالنسبة إليه هو أن يبلغ الرسالة وينال المكافأة .

وكما اشتد الصراع بين الخصمين الكبيرين ازدادت أحوال الناس سوءاً ، بسبب الكساد وتوقف الإنتاج وغلاء الأسعار ، وما فرضه الخليفة على الفقراء من ضريبة ، أسماها عبد الله - العقل المدبر - بالضريبة المقدسة التي يتقدم بها الناس دفاعاً عن خليفته . وينطلق جابر بالرسالة ، لاهثاً خلف أحلامه ، يسرع في سيره مجتازاً الليل الصحراوي وهو يحلم بالعودة السريعة إلى زمرد ذات «اللبتين اللتين تتلاحق هما الأنفاس» ، مستعيناً على مشاق الطريق وقلة الزاد بالغناء :

الطريق الذاهبة إلى بلاد العجم متعرجة وطويلة .
أما الطريق العائدة من بلاد العجم فهي مستقيمة وقصيرة .
البراري خضراء : ملونة ، لكنها ساكنة .
ولا تستطيع أن تهز جوادها مثل .
الشمس متوهجة ، تتألق كالعروس ، لكنها مقيدة بدورتها ، ولا تستطيع أن تهز جوادها مثل .
أفسو على حوافر جوادى لأني ملئ بالأشواق .
كل ما ينتظرنى لا يحب الصبر أو الفراق .



(٤) . ولكن الخيط الأساسي في المسرحية يتحدد في جابر وطموحاته . إن جابر شاب ذكي وقوي ، وغارق في هوى حسي عارم لجارية في قصر الوزير . وهو لا يهتم بشيء في العالم سوى أن ينال هذه المرأة ويحصل عليها زوجة . وعلى هذا فالصراع بين الخليفة والوزير لا يهمه في شيء ؛ لأنه سوف يتزوى ليتفرج ويتسلق . فلتشتعل النار بين الخليفة والوزير فلن تكون بالنسبة له سوى وسيلة استدفاء . لكن المملوك «منصور» يرى الأمر على عكس ذلك ؛ فهي يعيشان في قصر الوزير بوصفها من ممالكه ، وإذا وصلت الأمور بين الخصمين إلى حد المواجهة الساخنة ، فإن الدماء ستسيل ، والسيوف ستعمل في الأعناق ، ومهما يكن المرء بعيداً فإن شظايا النار ستصل إليه .

ومن خلال تعليقات رواد المقهى ، يلفتنا المؤلف إلى إعجاب أكثر هؤلاء الرواد بجابر وفطنته ؛ فهو «ابن زمانه» ، و «لا شيء» يشغل باله . أما منصور فيبدو ثقيلاً مملاً ، ومثيراً للمتعاب . ويزداد إعجاب رواد المقهى بجابر حين يفتق ذهنه عن حيلة كتابة الرسالة على رأسه ، بعد أن تآزم موقف الوزير وأعوانه . وبانت الكرة في ملعبهم . لقد استطاع الخليفة وأخوه أن يكسبا الجولة عندما بعثا برسائل إلى حكام الولايات لإنقاذ خليفة المسلمين :

عبد الله : أصبحت اللحظة مناسبة للخطوة الحاسمة .

الخليفة : أوافق أنت من النتائج ؟

عبد الله : لو لم أكن واثقاً من النتائج ما كنت لأقول أصبحت اللحظة مناسبة .

الخليفة : لا تنس أن له أعواناً مخلصين داخل قيادات الحرس !

السياف : مسموح .
 عرقوب : أن نحلم ؟
 السياف : مسموح ... ولكن حذار !
 عرقوب : أن يتحول الخيال إلى واقع ؟
 السياف : ممنوع .
 عرقوب : أو يتحول الوهم إلى شغب ؟
 السياف : ممنوع .
 عرقوب : أو تتحد الأحلام ، وتتحول إلى أفعال ؟
 السياف : ممنوع .

هذه هي الأسس التي تتم على أساسها اللعبة التي يقدمها نص ونوس الأخير . وعلى هذا فإن الأحداث تدور في مملكة خيالية ، في محاولة لا استخدام التغريب عن طريق التاريخ . ومن خلال مدخل وخمسة مشاهد وأربعة فواصل ، يستخدم ونوس اللافتات التي تقدم صياغة فكرية مكثفة لكل مشهد ، تحتوي أحداثه ، وتلخص ما فيه من عبرة . وفي بداية المسرحية يتقدم كل ممثل ليقدم الشخصية التي سيمثلها . ومن ثم نجد أنفسنا مع الشخصيات التالية :

أبو عزة : رجل ملثا . غارق في الخمر والديون ، كان تاجراً ثم هُزم أمام منافسة الشهبندر . يحلم بأن يصير ملك البلاد .
 أم عزة : سيدة عملية ، تحاول أن تحافظ على الشكل الخارجي لأسرتها .

عزة : مراقة ، حاملة . تحب ثائراً زاديكاليا .
 عرقوب : صبي أبي عزة وخادمه ، يحلم بعزة زوجة .
 الملك ووزيره وسيافه .
 الشيخ طه وشهبندر التجار : رمزا الدين والاقتصاد .
 زايد وعبيد : الثورة وفكرها .

وتبدأ الأحداث في البلاط ، حيث نصر الملك على التنكر والتجول في المدينة . وعلى الرغم من ارتياب الوزير وتحذيره فإن الملك يصير على زيارة بيت أبي عزة واستضافته ليمثل دور الملك نهائياً كاملاً ، حتى تتاح للملك تسلية من نوع خاص . وفي بيت أبي عزة نلتقي بزوجه وابنته وخادمه ، حيث يصطحب الملك ووزيره أبا عزة وخادمه إلى القصر ، ويحددان لأم عزة موعداً لمقابلة الملك وتقديم شكواها إليه .

وفي القصر يستيقظ المواطن أبو عزة وقد صار ملكاً . وهو بدلاً من أن يبحث عن تفسير لما يجري حوله ، يشرع في ممارسة سلطاته بصورة تثير الإعجاب ، فهو يستدعي مقدم الأمن ويطلب الضرب بيد من حديد . وتتحول اللعبة التي كان الملك يرى فيها متعة خشنة إلى حقيقة واقعة . وحين تأتي أم عزة لا تعرف شخصية زوجها ، أما الملك الجديد فيتعامل معها بوصفها امرأة غريبة عنه . وفي هذه الأثناء يفلح الوزير في استعادة مكانه . وتنتهي المسرحية بأن يصاب الملك الحقيقي بذهول بعد أن أنكره الجميع حتى الملكة .

أما عرقوب فقد خسر كل شيء . وسيقت عزة إلى بيت الوزير ، وظل الثائران زايد وأبو عبيد يتحدثان عن التنكر : بدايته وحتمية نهايته . ثم ينتهي العرض المسرحي بتذكيرنا بأن ما حدث كان مجرد لعبة .

لا الزوجة ، ولا الثروة ، ولا المراتب .
 المرأة يرتخي حزام سرواها إن طال انتظارها .
 والثروة تتخاطفها الأيدي إن طال انتظارها .
 والمراتب يسرقها الطامعون إن طال انتظارها .
 أقسو على حوافر جوادى لأنى ملئ بالأشواق .
 وحين تصل الرسالة إلى ملك الفرس الذي يتحرق شوقاً إلى أن يبطأ بغداد الفاتنة المهيبة ، ويقرأ الرسالة ، يساق جابر إلى الموت على يد جلاد قاس أسطوري الخلقة . وتنتهي المسرحية بالجلاد وهو يحرق في رواد المقهى الذين رأوا في تصرف الوزير غدراً وخسة :

كان موته تحت فروة رأسه .

ولم يدر .

قطع البراري يحمل قدره على رأسه

ولم يدر .

كان يحلم بالعودة رجلاً على الرتبة ،

تنتظره زوجة وثروة ،

لكن بين الموت وهذه العودة

المسافة سؤال .

٤ - ٢

في مسرحية «الملك هو الملك» ، وهي آخر ما كتب ونوس ، يبدو الحضور البريحي قويا . إنه هنا لا يتمثل فحسب في أصدقاء نصية أو تقنية ، أو اختبار لمقولات بريحت النظرية ، بل يكاد يكون الأمر أقرب إلى النقل . والفارق بين الرجلين ، أن بريحت في «الرجل هو الرجل» يمتلك وعياً حاداً بآليات التغريب التقنية ، لا يقل حدة بنسق فلسفي ، ورؤية متماسكة للعالم .^(١٣)

وفي «الملك هو الملك» نحن مع لعبة ونوس الأثرية ، أي الإصرار على أن ما يحدث هو حكاية تروى لتستفاد عبرتها ، أو لعبة يقوم بها لاعبون محترفون :

عبيد : (مناديا وسط الضوضاء) هي لعبة !

أبو عزة : هي لعبة .

الملك : نحن نلعب ..

ومادام الأمر يقف عند حد كونها لعبة فإن كل شيء مباح ، إلا إذا جاوز الحدود إلى الفعل المؤثر .

عرقوب : (وراءه المجموعة الأولى) : مسموح .

السياف : (وراءه المجموعة الثانية) ممنوع ..

ثم نخبرنا الممثل أن المسموح قديم قدم البشرية ، كالدهماء والعامّة ، على حين نخبرنا الآخر عن الممنوع فيدرج تحته الملوك والأمراء والسادة . وإذا شد الدهماء ، شد الملوك ، حتى استقر الأمر على صيغة تلفيقية مأمونة ، تتحدد في جعل المسموح على قدر الممنوع ، طلباً للتوازن والسلامة واستقرار الأمور .

عرقوب : أن نتخيل ؟

السياف : مسموح .

عرقوب : أن نتوهم ؟

النص ، غير منفصل عنه . فنحن في مقهى شعبي ، يتبعثر فيه رواده في فوضى المناضد ودخان الترجيلة وغناء أم كلثوم المنبعث من «الراديو» . وفي هذا الجو تبدو تعليقات الرواد تلقائية ومرتبلة وغنية . وقد فرض شكل السهرة وجود «الحكواتي» ، وهو أداة القص الشعبي الأولى . أو هو - بعبارة أدق - الوسيط بين الحكاية الشعبية والمستمعين . وإذا كنا نرى فيه - وهو بقص - أكثر من مجرد قاص ، كأن يفعل بقصته فيمثل ما يقوله ، فإنه في مسرحية ونوس حكواتي محابد يقوم بدور الراوي ، أو هكذا يوجهنا النص ، برغم أن هذا الحياء زائف ، لأنه يتدخل من حين إلى آخر ليلفتنا إلى معنى ، أو ليركز على حدث ، أو يكرر لازمة لغوية دالة .

وإذا كان الممثلون في المسرحيات التي سبقت «المغامرة ...» يبدؤون بالكلام بشكل استعلائي توجيهي فإن المبادأة في هذه المسرحية كانت من نصيب الجمهور :

زبون^٢ : أي ... وماذا يحمل لنا العم مؤنس هذه الليلة ؟
زبون^٣ : هذه المرة جاء دورها .
زبون^٤ : تقصد السيرة .

زبون^٥ : أي ياعم مؤنس ... هل تحمل سيرة الظاهر أم لا ؟
الحكواتي : (بهدهو ، وهو يشرب الشاي) ما جاء دور الظاهر بعد .
وإذا كانت هذه المبادأة تضعنا في جو تلقائي ، فهي أيضا تشير إلى أن ونوس يستخدم الحكواتي أداة جالية تراثية ، ولكن مع عكس وظيفتها . ففي القص الشعبي يبدو الحكواتي مستجيباً لرغبة المستمعين ، لأنه - هناك - رجل يرتزق من غناء القص الشعبي ، ولا يسعه إلا أن يلبي رغبة الذين سينقدونه المال بشكل مباشر أو غير مباشر . أما هنا فليس الحكواتي مجرد فنان منتج للفن ومرترق منه ، بل هو الفنان المتسلح برؤية للواقع ، والمتمسك بدور ما لفنه . ولذلك تصبح العلاقة بينه وبين جمهوره علاقة تصادم .

وفي مسرحية «سهرة مع أبي خليل القباني» يتجول المنادى بين الصفوف والمقاعد مخاطباً الجمهور بجوهر العرض :

ياسادة ياكرام !
من يدخل مسرحنا يغمر
ومن يتردد يندم .
سهرتنا اليوم فيها عيرة ... فيها متعة
فيها غناء ورقص وتشخيص .
ياسادة ياكرام !
تفضلوا ولا تترددوا !
السهرة مسلية ومفيدة .
فيها حكاية خيالية وفيها حكاية واقعية .
سنرون هرون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب .
وقوت القلوب .
قصة غرامية أدبية تلحينية تشخيصية .
ألفها الشيخ أحمد أبو خليل القباني .
من التاريخ القديم استلهمها .

الملك : لعبة ، ربما كانت لعبة . (لهجة إصدار الأوامر) من الآن فصاعداً . اللعب ممنوع .
المجموعة : (وراءه) اللعب ممنوع .
الملك : والوهم ممنوع .
المجموعة : الوهم ممنوع .
الملك : والخيال ممنوع .
المجموعة : الخيال ممنوع . (يصفق الشهبندر والإمام) .
الملك : والحلم ممنوع .
المجموعة : والحلم ممنوع . (يصفق الشهبندر والإمام)

وعلى هذا النحو حاول سعد الله ونوس أن يقدم إلينا مفهومه للسلطة والصراع عليها .

١ - ٣

في مقدمة مسرحية «المغامرة ..» يحدثنا ونوس عن حلمه الخاص ، الذي يتمثل في خلق ما يسميه «مسرح التيسيس» . وهو مسرح - كما يقول لنا ونوس - يختلف عن المسرح السياسي . ولكننا إذا تركنا التلاعب اللفظي المتحذلق في التسمية جانباً ، فلن يكون ثمة فارق بين التفرغ البريختي وهذا المسرح / الحلم .

«مسرح التيسيس» ، فيما يرى صاحبه ، هو حوار بين مساحتين ، الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره ، والثانية هي جمهور الصالة الذي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته . ولذلك يحاول ونوس أن يبدأ هذا الحوار . ومن ثم يمكننا أن نفهم ولعه بوضع مسرحية داخل مسرحية ، منذ كتب «حفلة سهر ..» ، حيث تجرى المناقشة بين الصالة بما فيها من مثقفين ومستولين وطائبي متعة ، والخشبة حيث المخرج والمؤلف وبقية أعضاء العرض من الممثلين . وهو ما نجده أيضا في عمله التسجيلي الوثائقي «سهرة مع أبي خليل القباني» ، حيث يتحرك العرض بين عروض أبي خليل القباني المسرحية في القرن التاسع عشر والجمهور من القادة الثقافيين والاجتماعيين والعامه . أما في «القبيل ..» فإن العرض يبدأ بداية تكاد تكون أرسطية ، عدا حرص الكاتب على عدم ظهور والد الطفل القتل ووالدته ، حتى لا يتورط في تقديم موقف ميلودرامي يستدر الدموع . ومن ثم التعاطف الوجداني فحسب ، دون الفهم الموضوعي . ويحرص الكاتب على أن يشير إلى الجميع بالأرقام ، باستثناء زكريا ، الشخصية المحورية الفاعلة في العرض كله . ثم ينتهي العرض بمجموعة الممثلين وهم يوجهون حديثهم إلى جمهور الخشبة ، مؤكدين لهم أن ما حدث كان تمثيلية تهدف إلى الحث على استخلاص عبرتها . وهو نفس ما نجده في مسرحية «الملك ..» ، إذ يدخل الشخص وأحدهم يقرأ الملاحظات الأولى . ويطلب الكاتب إليهم أن يدخلوا إلى المسرح كما لو كانوا مجموعة من لاعبي السيرك .

وإذا كان ونوس يحرص على حوار الخشبة والصالة على هذا النحو ، فإن بعض حيله تبدو غير طبيعية ومقحمة ، كما نرى في مسرحية «القبيل ..» أما في جابر فقد وفق الكاتب في عمله ، وبدأ العرض المسرحي وكأنه سهرة منوعات ، وبدأ «التفرغ» جزءاً من لحمه

والعبث !

وإذا كان ونوس يحول وسائل التسلية في الجاليات الفولكلورية إلى وسائل متعة وتغريب ، وذلك حين يجعل العلاقة بين الحكواتي وجمهوره علاقة تصادم ، وحين يعكس موضوع التنكر ، فإنه يوظف اللغة الشعبية والنرائية بعامة توظيفاً يؤكد مفارقة اللغة للواقع الراهن . ولذلك يتحدث أبو عزة بلغة تخرج إلى السجع : بالإضافة إلى أنها - معجبياً - تكاد تكون مهجورة :

أصبح سلطان هذه البلاد ، وأشد القبض ولو يومين على العباد ، (مغنياً) أنقش الختم على يياض . فبتقضى أمرى بلا اعتراض . طه الشيخ الخائن المخادع أجوسه على حمار بين العامة ، ثم أشقه بلغة العامة .

أما لغة عبيد وزاهد - وهما رمزان للثورة - فهما يتحدثان لغة حديثة على نحو يولد مع لغة أبي عزة دلالات متصارعة :

(هناك شعور بالخيبة والعسر : التدمير يشند ، والناس يطحنهم البؤس والخوف ، لكن التناقضات لم تنضج بعد . أقول لك ... وأرجو أن تبلغ الإخوان الذين تحفظوا ما أقوله ، أمام الملك الآن طريقة وحيدة مفتوحة ، هي الإرهاب والمزيد من الإرهاب) .

ويلجأ ونوس إلى تحقيق التغريب بكثير من الوسائل التي تقفها عن بريخت . فهو لا يكتفي بخلق «المسرح داخل المسرح» ، أو توظيف أدوات التراث الفولكلوري ، بل يلجأ إلى وسائل أخرى مختلفة ، نحاول إيجازها في النقاط التالية :

• الحدث يحكى دون حرص على التشويق أو على تناميهِ . وفي هذه الحالة يستخدم ونوس الفعل الماضي توخيًا للتغريب التاريخي ، وحرصاً على أن تظل هناك مسافة ما بين الأحداث المحكية والمتفرج ، تقي الأخير الاندماج مع البطل وتقمص شخصيته .

• التعريف بالشخصيات وتحديد علاقاتها بعضها ببعض ، في تقديم درامي واضح وغير متضمن في الحوار ، مثلاً نرى في «الملك هو الملك» أو «سهرة مع أبي خليل القباني» . وهذا ما فعله بريخت في «الأم شجاعة» و «أوبرا بثلاثة بنسات» ، وكذلك في مسرحية «الأم الطيبة من ستشوان» .

• استخدام الالفاظ التي تشرح المشهد أو توميء إلى دلالاته الفكرية . وفي مسرحية «الملك ..» أربع عشرة لافطة . نحدد لنا الأحداث أو تعلق عليها . وأحياناً يلجأ ونوس إلى التذكير بما قدمه لنا في بداية المسرحية . وذلك حينما تتطور الأحداث إلى نقطة مهمة سنرتب عليها نتائج خطيرة .

• تكرار شخصية الممثل في أكثر من مشهد : فهو يحرص على إخبارنا بأن الممثلين اللذين قاما بدور الوزير وأحد أعوانه ، هما الآن يمثلان دورى الخليفة المقتدر بالله وأخيه عبدالله . ولا يقف التكرار عند شخصية الممثل بل يتعداه إلى تكرار الموقف بدلالاته دون كلمات . وهذا ما نجده في سخرية الوزير من عامة بغداد ، وسخرية الأمير عبدالله منهم . وكأن ونوس هنا يؤكد معنى فكراً يثير إلى عدم وجود خلاف بين المتصارعين على السلطة .

حبكها ولحنها ، ومع فرقته شخصها .

سثرون أيضاً قصة القباني مع الشيخ سعيد الغبرا .
الشخصيات حقيقية والوقائع ثابتة .
حكاية واقعية .

جمعنا خيوطها من الوثائق والأخبار .

وسنعيد تمثيلها أمامكم الليلة .

ياسادة باكرام !

تفضلوا ولا تنردوا !

(ص ١١)

ولا يقتصر حديث الممثلين إلى الجمهور على بداية المسرحية ؛ فالكتاب يحاول بقطعه للسياق أن يلفت النظر إلى ما يريد قوله ، مثلاً حدث في مسرحية «الفيل ...» ، وكما توقف الحكواتي عن القصص في قمة توتر الموقف ليسريح قليلاً ويحتسى قدحاً من الشاي في مسرحية المغامرة .

إن ونوس يحاول أن يضع جمهوره في قلب العرض المسرحي ؛ وذلك يبحث عن «القاسم المشترك» بينه وبين هذا الجمهور ، بحيث تظل هناك مسافة تتيح الحوار والاختلاف ، وتجذب الجمهور بعيداً عن الاندماج الذي يتوخاه المسرح الأرسطي .. وقد جاء التركيز - من ثم - على الجاليات الفولكلورية . ولا يتوقف التوظيف الفولكلوري على أداة بارزة كالحكواتي ، بل يمتد إلى موتيفات أخرى ، مثل عنصر الحيلة ، وهو عنصر بارز في القصص الشعبي العربي ، حيث نجى الحيلة وسيلة خلاص في موقف متأزم ، تعجز القوة الرعناء عن حله . ولذلك سيجىء «ملعب» جابر أو حيلته ليقدّم حلاً للوزير الذي عجز عن إيجاد وسيلة للنفوذ من أسوار بغداد وأبوابها التي كان الحرس يسيجها .

وفي هذا الإطار بلفت القارئ لمسرحية «الملك ...» قيام موتيفات التنكر بدور كبير تكاد تقوم عليه المسرحية . والتنكر في قصصنا الشعبي يتم دائماً بهدف التسلية ، وذلك بأن يتنكر الخليفة ووزيره في ثياب تاجرين غالباً ، ليتفقدوا أحوال الرعية وعادة ما يسمعان في تنكرهما أن غناً وقع على شخص ما . وحين يقف الخليفة على جليلة الأمر ، يرجع إلى قصره ليقرر في اليوم التالي أن يستدعى أبطال القصة التي سمعها ثم يعيد الحق إلى نصابه^(١١) ، أما في «الملك هو الملك» فإن الكاتب ينسف صورة الخليفة العادل الذي تنكر ليتسلى ، فوجد ظمناً ، فنصر المظلوم واقتصر من ظالمه ، جاعلاً من الملك السامان رجلاً باحثاً عن ضرب فج من المتعة الحشنة :

الملك : لأن ذلك يرفه عني أحياناً ... عندما أصغى إلى هموم الناس الصغيرة . وأرقب دوراهم حول الدرهم واللقمة . تغمرني متعة ماكرة . في حياتهم الزخعة طرافة لا يستطيع أى مهرج في القصر أن يتكرر مثلها . واليوم ... هناك شيء آخر . أنا أيضاً لي ابتكارى ... أريد أن أعابث البلاد والناس ...

(ص ٢١ / ٢٢)

وهكذا نرى الملك في صورة مخالفة لما اعتدنا في القصص الشعبي ؛ فهو هنا يتنكر بحثاً عن متعة خشنة ، وهو يمتضى في لعبته حتى لو أدت بإنسان من رعاياه إلى الجنون . وحين يخبره وزيره بأن اللعبة خطيرة يقول : وهذا ما يزيدنا إمتاعاً . أعرف أنها خطيرة ، وربما فقد هذا المغفل في نهاية النهار عقله ، ولكن لا أستطيع أن أكبت مبلى الشرس إلى السخرية

من المفارقة الكامنة فی حدیث المخرج - فی «حفلة سمر» - عن اندماج الجماهير مع السلطة الوطنية، لمجاورة الهزيمة، وأهل القرية الذين لا يعرفون معنى الحرب وأسبابها، فإنه يقدم عالماً مشدوداً إلى أجهزة هذه السلطة شداً قویاً ويتجلى ذلك فی طرح السؤال: من نحن؟ وكأن الجميع كل واحد متجانس العلاقات والمصالح، بحيث نصل مع نهاية المسرحية إلى أن الجميع مسؤولون بشكل مباشر أو غير مباشر عن نكبة يونيو. وحتى حين ينضم إلى الحوار ذلك الكهل الذي رأى القرية - وهي تواجه الحرب - يظل الأمر فی إطار ضيق، ويضحي الكاتب غير قادر على اختراقه، بسبب الإلحاح على السؤال الذي طرحه النص منذ البداية. وتنتهي المسرحية بالجميع وقد قرروا التوجه إلى المسؤولين بحثاً عن مسئول.

وفی هذا المنظور، سيحل مصطلح الشعب People بدلاً من الطبقة Class؛ ويضحي التناغم harmony بدلاً من الصراع Struggle. وتصبح الدولة مجرد وسيط ينهض فقط بعبء التوسط بين الطبقات والجماعات المتباينة. أو لنقل - بعبارة أخرى - إن الدولة تظهر منفصلة عن الجماهير. وعندما تصبح الدولة جهازاً فوقياً متعالياً عن الجماهير تنمو الظروف الملائمة للإرهاب السياسي. وفي مسرحية «القبيل...» نرى هذا الانفصال فی صورة حادة. فالمدينة تحولت إلى طرفین منفصلین، علاقتها غير متكافئة. القبيل رمز القهر الذي يمارسه جهاز الدولة وعلى فته الملك، والناس ضحاياه العاجزون. الذين يعيشون فی نطاق ضيق محدود من العلاقات:

أصوات: حقاً ماذا بيدنا؟
ذكريا: أنا أقول لكم ماذا بيدنا.... نذهب جميعاً ونشكو أمرنا للملك. نشرح له ما بخل بنا، ونرجوه أن يرد أذى قبله عنا. (ص ٢٠)

وحين يذهب الجميع - يدخلون فی احتفاء بالغ - بحيث يعجزون عن رفع أعينهم نحو الملك، أو الحديث معه، فضلاً عن تقديم الشكوى. وإذا كان الانفصال يبدو فی «القبيل...» هذه الصورة التي تضع الملك فی مستوى يجاوز إنسانيته، فإن الوضع لا يختلف فی «المغامرة...» عن هذه الصورة؛ فقد استيقظ الناس فی بغداد على أصوات حرس الخليفة وهم ينطلقون إلى أبواب بغداد لإغلاقها ومنع خروج الناس منها. وكان هذا يعني لدى العامة أن الأمور قد بلغت حداً من التوتر ينسب بشر عظيم. وفي هذا الوضع لم يكن من بين سكان بغداد من يسأل عن سبب الصراع:

الرجل الرابع: ما أجهله كثير. كنت أسأل إن كان بينكم من يعرف سبب الخلاف وتوتر الأوضاع؟
الرجل الأول: يسأل عن سبب الخلاف!!
المرأة الأولى: وكيف يمكن أن نعرف لماذا يختلف السادة. (ص ٧٥)

وما دامت الأمور قد ساءت بين الطرفين المتصارعين، فقد نشأ خوف عظيم يترجمه البغداديون فی تكالبهم على الخبز، ومحاولين ابتياع أكبر قدر منه تحسباً للأيام القادمة.

المشاهد الإيمائية، وهي وسيلة بؤيحية، استخدمها بريخت فی عدد من مسرحياته، مثل مشهد الجنود الإنجليز الذين يسلمون ملابس زميلهم المفقود إلى الجنرال الهندي فی مسرحية «الرجل هو الرجل». وقد استخدمها ونوس فی مشهد خلع الملك ووزيره للملابس الرسمية وارتدائها الملابس التنكرية. ويحرص ونوس فی ملاحظاته للمخرج فی مسرحية «المغامرة...» على أن يكون مشهد خلق شعر المملوك جابر إيمائياً.

هكذا استطاع ونوس أن يقدم تغريباً مسرحياً، فی محاولة منه لصياغة رؤية فكرية يتوجه بها إلى الجماهير من الفقراء. فإلى أي مدى تضافرت هذه التقنيات المسرحية مع رؤيته وعالمه؟

٢ - ٣

تحاول كتابات ونوس أن تلفت متلقيها إلى انطلاقها من موقف فكري محدد فی النظر إلى المسرح ودوره، وفي مواجهة إشكاليات الواقع وما يطرأ عليه من نكوص وتقدم. ونستطيع فی هذا الصدد أن نشير إلى تصريحاته وكتابات النظرية عن تجربته وأحلامه ومشاريعه، وما تمتليء به نصوصه من إيماء إلى هذا الفكر. على أن الناقد لا يعول كثيراً على ما يقوله الكاتب عن النص أو حوله؛ لأن كل ما يخرج عن بنية النص هو لفت وتوجيه إلى موقف فكري قد لا يكون هو نفس الموقف الذي يقوله النص من خلال عناصره ومن خلال ما بين هذه العناصر من علاقات، بل قد يكون مناقضاً له.

ويتمحور عالم سعد الله ونوس المسرحي حول السلطة. والمتمحور حول السلطة يقود إلى اختزال عناصر الواقع وعلاقاته المعقدة المتراكبة فی مجرد رمز تبسّطى لهذا الواقع، بحيث يمكن القول إن الإلحاح على هذا الرمز يجعله متصدراً للمشهد، فتبدو السلطة بوصفها مؤسسات سياسية واجتماعية وثقافية وكأنها منفصلة عن الشروط الموضوعية التي أنتجتها وصاغت على هذا النحو أوداك. وإذا كانت السلطة - ممثلة فی المؤسسة السياسية - تعبر عن موقف اجتماعي وقيمي وثقافي وقانوني، فإنها - من جانب آخر - أداة للقهر؛ بمعنى أنها تعمل على تدعيم نظام اجتماعي ونسق فكري محدد، متوسلة إلى تحقيق هذه المهمة بخلق أجهزة سياسية وثقافية وقانونية، يمكن أن يمر الإصلاح من خلال قنواتها.

وقد اكتسبت الدولة بوصفها تعبيراً موضوعياً عن نسق من العلاقات والأفكار والرؤى، فی دول العالم التي تحررت من السيطرة الاستعمارية، سمات خاصة، تباعد بينها وبين الصيغة المستقرة فی البلاد الاستعمارية التي تمكنت فی صعودها ونهبها للدول المتخلفة من خلق أشكال مؤسسية راسخة التقاليد. وهو الأمر الذي لم يحدث فی البلاد المتخلفة بعد تحررها من التبعية الاستعمارية المعلنة في شكل وجود قوات عسكرية. وقد كان من الضروري للمؤسسات الدولة فی هذه البلدان، ولأدوات سيادة الإيديولوجية، من التركيز على هذا التباين، مكرسة لعدد من الصيغ الفكرية التي كان أبرزها الإلحاح على تناغم السلطة والشعب فی كل واحد. تنعدم فيه الفروقات والمايزات. ويبرز النص المسرحي لـ «المغامرة...» حول السلطة، منذ أن قدم «حفلة سمر» حتى مسرحية «الملك...»، وهي آخر ما أخرجه المطابع له. وإذا كان ونوس يسخر

الجماعة بأكملها . لقد كان أهل القرية في عجزهم عن فهم معنى الحرب كأنهم تجسيد دائم للعجز عن الانتماء في «حفلة سمر» . أما أهل بغداد فبفرارهم إلى الصمت يقدمون مبررات سيادة عالم القهر واستمراره . على أن القهر يبرز نقيضه ، ولا يمكن الحديث عن سيادة مطلقة لسمة واحدة . لأن ذلك يعني تحدد المجتمع في وجه واحد من وجوه الحياة ، وهو أمر مستحيل . وبرغم سيادة القهر وقوته في عالم ونوس فإنه يخلق نقيضه ونفيه ، وإلا انعدم الفعل الإنساني الخلاق ، وتجمدت الحياة ونضبت ، ونوس يعي هذه الحقيقة ؛ حقيقة تولد الجديد من أحشاء القديم ، وحتمة هذا التولد فكيف يجسد لنا نقيض القهر؟

السمة الغالبة على أصوات الاعتراض على القهر في عالم ونوس هي سمة السلبية المطلقة ، والعجز عن عمل أي شيء من شأنه أن يكون بديلاً للتخلف والارهاب فالمملوك منصور في «المغامرة ..» يتوقف رفضه لما يجري حوله عند حد تحذير جابر من الخطر المحدق . وحين يعرف بنية جابر في الخروج بالرسالة ، بالرغم من حصار حرم الخليفة لبغداد ، لا يفعل أكثر من الحزن لاندفاعه ونهوره . أما الرجل البغدادي رقم (٤) فإنه يقنع بمجرد الكلام أمام الحوانيت ؛ وكلاهما لا يقف بعيداً عن ساحة المعركة ، وبرغم ذلك لم يطمح واحد منهما إلى اتخاذ موقف جاد وجدي .

وفي مسرحية «الملك ..» يحرص الكاتب على إبراز زايد وعبيد ، مشيراً بهما إلى البديل التاريخي للمجتمع المنهزم المقهور ؛ بيد أنها لا يعلن أكثر من الحديث بثقة الدوجاطيقيين عن نهاية عصور التنكر ، وحتمة العودة إلى العصور الموعلة في القدم ، حيث لم تكن هناك ملكية أو استئثار بالمال والجاه والنساء . وعلى الرغم مما في حديثها عن تطور المجتمع الإنساني من فجاجة تشير إلى فهم رومانتيكي طوباوي ، بل فهم خاطئ يتم على جهل ونوس بمصادر فكره الكلاسيكية إلا أن المرء يمكن أن يغفر لها ذلك ، لو كان قادرين على تقديم فعل إنساني خلاق . وإزاء هذا العجز عن الفعل لم يكن بإمكان عبيد . العاشق الرومانسي . أن يقدم شيئاً إلى عزة . وهكذا تُساق الفتاة الحاملة بفارس بنيل إلى قصر الوزير ليشير مصيرها إلى الأفق الثوري لعالم ونوس .

٣ - ٤

فرض توظيف أدوات التراث الشعبي التشكيلية والجمالية على نص ونوس المسرحي النسق العام لهذا التراث ، وبشكل خاص نسق الحكاية الشعبية كما حددها «بروب» و«دندس» و«بانفيل» ، وهو نسق يمثل حركة من السالب إلى الموجب على النحو التالي : (١٥)

الاختلال ← التوازن

أو من :

النقص ← تصفية النقص

والنسق العام لمسرحية «الليل ..» يتم على هذا النحو البسيط . فبعد أن كان زكريا واحداً من فقراء المدينة الذين يعانون شظف العيش . وقسوة الحياة ، والعجز المادي والنفسي ، تحول إلى حارس للليل . مكافأة له على تملكه للملك . إن محاولة تقديم شكوى للملك تكشف عن التوجه السلطوي لديه . وحيناً وجد الفرصة سانحة أمامه لتصفيه نقصه والصعود طبقياً ، حول مأساة الجماعة إلى خلاص فردي له .

وإذا كان عامة بغداد يبدون على هذه الصورة المزرية من العجز ، مع إدراكهم عجزهم ، ويحرصون عليه كأنه الملاذ الوحيد في غمرة الصراع ، فإن المتصارعين على السلطة يعرفان هذه الحقيقة الواضحة ، وحيناً يسأل أحد أعوان الوزير عن موقفهم ، يجيب الوزير قائلاً في ازدراء : «العامة .. ! ومن يبالي بالعامة ؟ لا .. هؤلاء لا يثيرون أية مخاوف يكفي أن تلوح لهم بالعصا حتى يخفوا وتبلغهم ظلمات بيوتهم ..» وهي نفس الإجابة التي يقدمها الأمير عبد الله إلى أخيه الخليفة : «فتنة ! عامة بغداد تحدث فتنة ؟ ! ينقصك يا خليفة المسلمين أن تعرف رعبك . أما أنا فأعرفهم جيداً ؛ قد يتذمرون ، ولكن ما إن يروا وجه حارس حتى يمشعوا تدمرهم ويلعوه مع ريقهم ... وفي النهاية يهرولون ، لينبشوا الأرض من أجل تسديد الضريبة ..»

وإذا كان الأمير عبد الله يخبر الخليفة بأنه لا يعرف الرعية ، وإذا كان أهل القرية المدمرة في «حفلة سمر ..» لا يعرفون شيئاً عن الحرب ولا يفهمون معنى للوطن ، فإن ذلك أمر طبيعي في ذلك العالم المدجن ، الذي تقوم فيه علاقة الملك برعيته على أساس من كونهم وسخاً يمكن أن يتخذ الملك حين يشعر بالضجر . ومن ثم لا يوجد سوى طريق واحد لكي يعرف حياتهم وعلاقاتهم ، هو الذي يشير إليه الوزير حين يقول : إن التقارير الأمنية تحمل إليك المدينة عارية إلى هذه القاعة . كل المجربات والاتجاهات والأفكار ؛ فلماذا تعرض شخصك السامي للاحتكاك بالزنج والوساخة .

وبرغم هذا الانفصال بين الطرفين ، الناتج عن اغتراب المنتجين عن عملهم ، والنظر إليهم بوصفهم وسخاً ، فإن كل المغبونين في عالم ونوس لا يجدون وسيلة لاستعادة حقوقهم سوى التوجه إلى هذه السلطة . يحدث هذا في «الليل ..» أما في «الملك ..» فقد كان أقصى ما يمتناه . المرء أن يقابل الملك :

أم عزة : كانت مصيبة واحدة ، وصارت مصيبتين . أولاد الحرام خربوا ديارنا . وهو اشتدت عليه اللوثة ، وضاع عقله في الهلوسة . الحمل ثقيل ولا أعرف لمن أشكو بلالي . آه لو أستطيع أن أقابل ملك البلاد .

مصطفى : ماذا ستقولين له ؟ ..

أم عزة : ماذا سأقول له ! على لساني أحال من الكلام ... سأقول ... سأقول : يا ملك الزمان ، العيارون واللصوص يحكمون البلاد ، وينهبون أرزاق العباد . العدل نائم ، وليس هناك من يفتش أو يحاسب . الغش رائج والتعدي سائد ؛ لاسلامة ولا كرامة ولا شريعة . (ص ٥٠)

٣ - ٣

في هذا العالم المدجن ، القائم على علاقات قسر معمرة ، يضحى الفرد عاجزاً عن الفعل . إنه فاقد للانتماء لجماعته ، غير قادر على التواصل معها ، بل يضطره ضغط الحاجة إلى الإقدام على اقتراف الجرائم في حقها ، مثلما نجد في شخصيات زكريا في «الليل» وجابر في «المغامرة» وعرقوب في «الملك ..» .

والقسر في هذا العالم غير مقصور على الفرد . بل يتعداه فيظلال

يخونها ، وهيات الشروط التي تخلق الأفيال وتجعلها تنكاثراً . أما في « المغامرة » .. فإن العقاب ينزل بجابر ، لأنه هو الذي سعى بنفسه إلى عدوه ، عارضاً عليه خدماته ، متصوراً أن في ذلك خلاصاً له من نقصه .

٤ - ٤

لقد قدم ونوس عالماً مسرحياً ، رحب الجنبات ، يتجلى فيه واقعنا في صورة حادة الخطوط والألوان ، محاولاً أن يقدم خطأ من فن المعرفة التي نحرص على التواصل مع جمهورها . وقد ينهم بعضهم بالانحطاق في محاولاته ، وقد يراه بعضهم كاتباً يقدم حلماً « محبطاً » وهو معرض للرضوخ النفسية في الواقع العربي ، وقد يرى فيه بعضهم كاتباً حسن النوايا ، تقدم نصوصه عالماً مدجناً عاجزاً مهزوماً يتمحور حول أداة قهره ، إلا أن ونوس يقول لنا :

إن أحلم بمسرح تحتل في المساحتان ، عرض تشترك فيه الصالة عبر حوار مرتجل وغنى ، يؤدي في النهاية إلى هذا الإحساس العميق بجماعيتنا وبطبيعة قدرنا ووحدة () ويجب علينا ألا نهون من شأن الحلم ، فهو دوماً جنين الواقع وأداة تحويله !

وإذا كان نسق « القليل » .. نسقاً بسيطاً على النحو السابق فإن نسق « المغامرة » أكثر تعقيداً ، وينطبق عليه النسق العام للحكايات الشعبية غير البسيطة ، الذي قدمه كلود بريمون مع تعديل بسيط :

تدهور ← ارتقاء
رذيلة ← عقاب

فجابر مملوك ذكي ، وشجاع مغامر ، يحاول الصعود من هذه العبودية والفقر المتردى إلى موقف يمتلك فيه حريته ويحوز زوجة فائنة وثروة . لكنه في محاولة صعوده يرتكب رذيلة الصعود الفردي على حساب خدمة عدوه الطبق ووطنه ، فيكون جزاؤه في نهاية المسرحية القتل . وهو نفس ما يحدث لعرقوب وعزة في مسرحية « الملك » .. ، ويعبر عنه النص على لسان الممثل الذي أدى دور عرقوب قائلاً : (لم أعرف كيف التصق بالذين مثلي ، ولم أعرف كيف أصل إلى الذين قبلي .)

وإذا كان الكاتب قد ترك ذكرى بلا عقاب ، برغم تحطيمه للقواعد الخلقية فإنه قد أنزل العقاب بالجماعة ، لأنها هي التي أتاحت له أن

• هوامش

- (١) راجع جورج فوم « التزاغ بين التفسير واللاتفسير في المجتمع العربي » - البحوث - العدد الأول . السنة الأولى . باريس ١٩٧٨ .
- (٢) محمد بدوي « مغامرة الشكل عند روائى السنينيات » - فصول . العدد الثاني من المجلد الثاني . ص ١٢٨ .
- (٣) عن مسرح بريخت يمكن للفارزى العرب الرجوع إلى :
• برنولت بريخت « نظرية المسرح الملحمي » ترجمة . جميل نصيف . منشورات وزارة الإعلام . بغداد ١٩٧٣ .
• رونالد جراي : « بريخت » - ترجمة نسيم محل ، مراجعة أحمد كمال زكى . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ .
• إبراهيم حمادة : آفاق في المسرح العالمى ، المركز العربى للبحث والنشر . القاهرة ١٩٨١ .
- (٤) النص في بير آجييه توشار « المسرح وقلق البشر » - ترجمة سامية أسعد . الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ١٣٧ / ١٣٨ . القاهرة ١٩٧١ .
- (٥) نفسه .
- (٦) يقول بريخت : (المسرح الملحمى ليس شيئاً جديداً تماماً من ناحية الأسلوب ، فهو في طريقة عرضه ومحاجته ، وفي تأكيده على الجانب الفنى ، مرتبط بالمسرح الآسبوى القديم) . راجع ص ١١٢ من « الرؤية الإبداعية » - مجموعة مقالات حررها هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر . ترجمة أسعد حليم ، ومراجعة : محمد مندور . سلسلة الألف كتاب ، القاهرة ١٩٦٦ .
- (٧) آفاق في المسرح العالمى ، ص ٥٦ .
- (٨) سعد الله ونوس : « بيانات لمسرح عربى جديد » مجلة المعرفة ، العدد ١٠٤ ، دمشق ، أكتوبر ١٩٧٠ .
- وراجع أيضاً مقدمة « مغامرة رأس المملوك جابر » - دار الآداب ، بيروت ، الطعة الثانية ١٩٧٧ .
- (٩) لسعد الله ونوس المسرحيات التالية :
١ - حكايا جوقه الخائيل ، ومسرحيات أولى .
٢ - فصد الدم ومسرحيات ثانية .
٣ - حفلة سمر من أجل (٥) حزينان . اعتسدت على نسخة محفوظة ، وسوف أشير إليها في بقية المقال ب « حفلة سمر » .. فقط .
٤ - سهرة مع أنى خليل القباني . منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٣ .
٥ - القليل يملك الزمان - في مجلد واحد مع مغامرة رأس المملوك جابر ، دار
- (١٠) يبرز أثر يونيو في روايات من مثل « مخلوقات فاضل العزوى الجميلة » و « الأشجار واغتيال مرزوق » لعبد الرحمن منيف ، و « عودة الطائر إلى البحر » لحليم بركات ، وغيرها . وفي دواوين مثل « شجر الليل » لصالح عبد الصبور ، و « مرثية للعرس الجميل » لأحمد عبد المعطى حجازى ، و « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » لأمل دنقل . أما في المسرح فقد ظهر ذلك في « الدراويش يبحثون عن الحقيقة » لمصطفى الحلاج ، و « النار والزيتون » لأفريت فرج ، و « أغنية على المرء لعل سالم » ، و « الزجاج » لميخائيل رومان . وهذه مجرد أمثلة فحسب .
- (١١) القليل ص ٧٨
- (١٢) القليل ص ٣٨
- (١٣) نمة مقال طويل ، يدرس فيه صاحبه التشابهات بين النصين ، وينتهى إلى تأكيد أن ونوس قد قام بما يشبه عملية « التصدير » على طريقة محرق الكتابة التجارية في المسرح المصرى . والكاتب يرى أن تحول بطل « الرجل هو الرجل » لبريخت يبدو لنا مبرراً ، على حين نشر بعدم الاقتناع بصدد تحول أنى عزة في « الملك » .. إلى ملك من طراز بطريركى . على أن الكاتب يرى أن ونوس استطاع أن يحمل مسرحيته تفسيراً للسلطة اليورجوازية ، من وجهة نظر ماركسية ، وهو ما لم يقم به بريخت . وعلى حين يرى أحمد الحموكاتب مقال « الموقف الأدبى » ذلك فإن ناقداً آخر هو خليل النعيسى يحلل مسرحية ونوس انطلاقاً من قشله في القيام بالتحليل السيوسيلوجى الطبق ، برغم إيمانه بذلك من خلال النص . وفي تقديري أن بريخت قد نجح فيما يريد تقديمه ، وهو إمكانية فككت الإنسان كأنه سيارة ، ثم تركيه مرة أخرى على نمط آخر مختلف . أما رأى النعيسى فيمكن أن يوصف بالجوقة بعد تنقيته من لهجته الأيديولوجية . راجع :
• أحمد الحمو : (الملك هو الملك » أم « الرجل هو الرجل » - بين سعد الله ونوس وبرنولت بريخت) . الموقف الأدبى ، العدد ٨٦ ، يونيو ١٩٧٨ . دمشق .
• خليل النعيسى : الكتابة المفهومية ومسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس . الباحث ، العدد التاسع ، السنة الثانية ، باريس ١٩٧٩ .
- (١٤) راجع - على سبيل المثال - حكاية الخيال والبنات في ألف ليلة وليلة .
- (١٥) راجع المقال الممتاز لسيما قاسم عن « المقارفة في القصص العربى المعاصر » . فصول . العدد الثاني من المجلد الثاني .

دائرة المعاجم مكتبة لبنان - بيروت

مؤسسة أكاديمية تعنى باللغة العربية في كافة ميادين المعرفة

يعمل ويساهم بذات المعاجم ، قائلين وتحققاً وتحرياً ، صفوة من العلماء العرب والمسلمين ، مثل :

الدكارة والأساندة : أحمد الخطيب ، مجدي وهبة ، ألبير طلاس ، عبد الحميد بوش ، الشيخ محمد اليركاني ، كامل المهندس ، وجدي رزق ، يوسف حني ، حسن الكرمي ، مصطفى هني ، رمانصر ، إبراهيم الرقاب ، هارث الفاروقي ، أحمد كبري ، عدنان عابدين ، اللواتيق ، عصمت ، العقيد أنطوان الدراج ، هريج عبد المسيح ، محمد العدواني ، نبيه غطاس ، يوسف رضا ، مارك هيلبي ، آرثر غورمان ، بردت ويلكوك ، بيريسار بكار ، كافي كيلباريك ، آن كاتريدج ، اندرو سيفت ، وغيرهم ..

● أصدرت دائرة المعاجم أكثر من ١٠٠ معجم ، غير ٥٠ معجماً قيد الإعداد والطبع
والمعاجم كلها موثقة ، وتساهم ما تقره المجامع اللغوية العربية من مصطلحات.

● دعوة مفتوحة إلى كل مؤلف لديه معجم يرغب
في نشره لدى دائرة المعاجم - مكتبة لبنان

بعض منشورات دائرة المعاجم بمكتبة لبنان :

الأبجدية الشراي ، أحمد شفيق الخطيب ، معجم الشراي في
مصطلحات العلوم الزراعية .. انكليزي - عربي ..
هارث سليمان الفاروقي ، المعجم الفاروقي ..
انكليزي - عربي ..
سموحي فؤاد العارة ، معجم الدبلوماسية والشؤون الدولية
انكليزي - فرنسي - عربي ..
حسن سعيد الكرمي ، قاموس المنار ..
انكليزي - عربي ..
محمد العدواني ، معجم الأخطاء الشائعة في اللغة
العربية المعاصرة ..
نبيه غطاس ، قاموس المصطلحات الاقتصادية
انكليزي - عربي ..
مصطفى هني ، معجم المصطلحات الاقتصادية والتجارية
فرنسي - انكليزي - عربي ..
ألبير طلاس ، معجم ألفاظ صيد السمك
في الساحل اللبناني ..

د. مجدي وهبة ، وجدي رزق غالي ، معجم العبارات السياسية الحديثة
انكليزي - فرنسي - عربي ..
د. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ..
انكليزي - فرنسي - عربي ..
د. مجدي وهبة ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية
في اللغة والأدب ..
د. عبد الحميد بوش ، قاموس الفولكلور ..
عربي - عربي ..
أحمد شفيق الخطيب ، معجم المصطلحات العلمية والفنية
والهندسية .. انكليزي - عربي ..
أحمد شفيق الخطيب ، معجم مصطلحات البترول
والصناعة النفطية .. انكليزي - عربي ..
يوسف حني ، قاموس حني الطبي ..
انكليزي - عربي ..
أحمد كبري بدوي ، معجم مصطلحات العلوم
الاجتماعية .. انكليزي - فرنسي - عربي ..

مركز
التوزيع
بمصر

مكتبة ودار نشر أبو الهول

٣ شارع شواربي - الدور الثالث - ت ٧٤٤٦١٦ القاهرة

أنتونان أرتو

مسرحة القسوة



يعد « أنتونان أرتو ١٨٩٦ - ١٩٤٨ من كبار رجال المسرح ، وعلى الرغم من أنه كان في حياته ممثلاً ومخرجاً شبه مغمور ينتقل من مصحة عقلية لأخرى ، فإنه ترك عدة مؤلفات مهمة ، يأتي في مقدمتها كتابه « المسرح وقرينه » Le Théâtre et son Double ، الذي وضع فيه أسس المسرح الحديث ، وكان له تأثيره في كتاب المسرح الغربي المعاصر .

كان « أرتو » يرفض مفهوم المسرح السائد في النصف الأول من هذا القرن ؛ ذلك لأن المسرح الغربي ، في نظره ، لم يكن - بعد - قد خرج إلى الوجود ، وأن إنشاءه على أسس جديدة لابد أن يؤدي إلى خلق عالم وإنسان جديدين . فالمسرح مرتبط في ذهن « أرتو » بالكون ؛ وهذا ما تعلمه من المسرح الشرقي أو - بالأحرى - من المسرحين الياباني والهندي . فكتاب Bharta Natya Castra ، وهو من أقدم الدراسات عن المسرح في العالم ، يقول على لسان الإله « براهما » Brahma : « لقد خلقت المسرح مطابقا لحركة العالم ... وللمعرفة المقدسة ، وللعلم وللأسطورة ... وسوف يكون مكانا للعلم وللترفيه للجماهير الناس » .

حفيظة محمد عبد المنعم

وعندما أسس أنتونان أرتو مسرح « ألفريد جاري » Théâtre Alfred Jarry في عام ١٩٢٦ اقترح موضوعا للعروض أسماء « الأحداث الجارية » l'actualité . وهو يعنى ، على حد قوله ، « الأحداث المعبرة عن حالة الفرنسيين الحالية »^(٢)

وقد أدخل في البرنامج مسرحية « الأطفال على مقعد الحكم » Les Enfants au pouvoir من تأليف « روجر فتراك » Roger Vitrac ؛ وهي تمثل تحليل الفكر الحديث . فالثورة في المسرح ذات شقين ؛ اجتماعي وفلسفي ، وسلاحها : « الفكاهة في جميع صورها ، وهدفها : الضحك المطلق ؛ الضحك الذي يبدأ من الجمود الأبله ليصل إلى هزات البكاء العظيمة »^(٣) .

ويضيف أرتو إلى الفكاهة والسخرية « اللامعقول » ، الذي يفجر « القوى الهدامة » Les Forces négatives « الكامنة في اللاشعور ، وهو يدعونا إلى التساؤل عن أسس التفكير المنطقي ، وقيمه . فالمسرح لا يتوجه إلى « الفكر » البشري ليدعوه فحسب إلى التدمير والثورة على المنطق القائم ، بل ينبغي غزو العاطفة كذلك لتحريكها عن طريق « أقصى طاقة للتعبير » le maximum d'expression ، مصحوبة

وفكرة أرتو عن المسرح جاءت مطابقة لكلمات براهما ؛ فهو مولد لطاقة خلاقية ، ولكن على المسرح أن يهدم ما كان قائما قبل البناء الإيجابي الجديد . ومن هنا يأتي ما يطلق عليه عبارة l'action négative ، أي حركة الهدم السلبية . وهي ليست بغريبة على هذا المسرح ، بل إنها جزء من طبيعته وجوهره . ولفظ القسوة إنما يعبر عن حركة الهدم الأساسية هذه ؛ فلا هدم بلا دمار ودماء وألم . وتدهور المسرح يرجع إلى أنه قد « قطع الصلة مع روح الفوضى Panarchie المتأصلة فيه »^(١) لذلك صار لزاما على المسرح أن يثير القلق . وأن يسهم في خلق الثورة التي ستحدث حتما في عالم يسير نحو الفناء . ليعود إلى وجود جديد . وهو في هذا يساير فكر هيجل الجدلي في القضيبة ، والنقيضة ، والتركيب thèse, antithèse, Synthèse . فالكون عند أرتو مطابق لنظرية هرقليطس عن العالم من حيث إنه دائم الحركة والتغير ؛ أي إن الحياة والكون قد انبثقا مما أطلق عليه اليونانيون اسم فوضى المادة Chaos ليعودا إليها مرة أخرى ، ثم ليخرجا في شكل مختلف ؛ وهذا ما يسمى بالعودة الأبدية . ومن ثم فإن حركة التدمير في المسرح إنما تساير حركة الهدم الكونية .

« بالجرأة القصوى » *le maximum d'audace* ، حتى يشعر المشاهد بأنه قد سجن في مصيدة من الهذيان ، وأنه اندمج وامتزج بحق فيما يجري على خشبة المسرح : « إن مانبحث عنه هو التأثير المفروض ، والقدرة على التحلل المرتبطة بالحركات والكلمات ، والواقع بوجهيه الأمامي والخلفي ، والهذيان الذي اخترناه وسيلة درامية أساسية »^(١) .

ونرى كلمة « d'actualité » أو الأحداث الجارية وقد تجذبت في كتاب « المسرح وقرينه » *Le Théâtre et son Double* من مفهومها الاجتماعي لتعبر فقط عن « أصالة الأحداث » *Pauthenticité des Faits* . وهي تأخذ أيضا بعدا فلسفيا ميتافيزيقيا جديدا مرتبطا بالمصير الإنساني . فارتو يكتب إلى Roger Vitrac قائلا : « إذا أردت أن تخلق مسرحا للدفاع عن بعض الأفكار السياسية أو غيرها فإني لن أتبعك في ذلك ، إذ لا يثير اهتمامي في المسرح سوى ماهو مسرحي أساسا . إن استخدام المسرح لنشر أى فكرة ثورية - إلا فيما يتعلق بالروح - يبدو لي محاولة وضبعة جدا ، ومنفرة جدا لاستغلال الأوقات والفرص السانحة »^(٢) .

لم يعد أرتو يهتم إلا بكل ماهو إنساني ، حتى في الأسطورة وفي كتب الأدب الساموية ، أصبح لا يرى إلا ماهو متعلق بقضايا البشرية جمعاء . فما يلتفت نظره « في سفر Zohar هو قصة الراي سيمون التي تلتهم كالنار وهي معاصرة لنا كالنار »^(٣) . ذلك أن أمثال هذه القصص باقية أبد الدهر ، لأنها تمس البشرية كلها ، وتثير الأسئلة حول مشكلاتها وعلاقاتها وقضاياها الجوهرية على مر العصور . والمسرح يهدف أساسا إلى إعداد الإنسان « للثورة الميتافيزيقية » من أجل تقدم جذرى في مصيره ، ولحل ما يبدو مستعصيا بل مستحيلا في حالة البشر الراهنة . إن اختيار أرتو للمسرح أداة لتوصيل أفكاره يرجع إلى أنه كما يقول : « ليس فيلسوفا حقيقيا » بل مفكر يكشف عن آرائه عن طريق الفن . وأفضل وسيلة للتعبير عنه تعتمد على نوع من التأثير الجمالى *emotion esthétique* : فهو يبحث دائما عن « التأثير » وأن يتأثر « الناس جميعا »^(٤) . وهو يجد في لغة المسرح موصلا جيدا لفكرته ، واستراتيجية للتأثير على غيره من الناس . فالمسرح ليس هدفا في حد ذاته ، بل هو وسيلة تستخدم لكشف جديد عن الواقع الحقيقي للإنسان والعالم . والمسرح ، كالأسطورة ، قائم على « روح متوغلة » في القدم ، وهو وسيلة للإقناع عن طريق القلب والمشاعر . وهو لا يقلد الحياة بل يعيد خلقها ، ويهيئ المشاهد لتقبل فكرة حقيقة الوجود والإنسان . وهذه الحقيقة كامنة في داخل النفس . وعلى المسرح أن يستشفها ويخرجها إلى النور . إنه تجربة لسر الأغوار ولمعرفة الحدود : « فالشخصيات تذهب إلى أقصى دوافعها وأفكارها ، وتصل بذلك إلى الحقيقة » وهذا ما يهدف إليه المسرح »^(٥) .

حين تبلغ الحقيقة النفسية للشخص أقصى درجاتها فإنها تفقد طابعها الفردى المتغير لتصبح حقيقة عامة ثابتة . والمسرح يسمو بالمشاهد الذى يجد نفسه قادرا على تأمل حقيقة الوجود : تلك الحقيقة التى عرفها الإنسان في بدء الخليقة ثم فقدتها بفعل الحضارة ، أى بفعل الثقافة القائمة على المنطق والمنهج العلمى التجريبي . وقد ذهب أرتو يبحث عن

تطبيق لفكرته المثالية عن المسرح إلى المكسيك ، وذلك لاكتشاف سر العمل الدرامى الحقيقى الذى يمتزج بالحياة ، ويعبى أصولها ، ويعبر عنها في بعدها الكونى . إن فكرة مثل هذا المسرح لاصلة لها بمفهومنا الحالى عن القواعد الجمالية ، حيث إننا نظن أن « العمل الفنى والعمل الجمالى يهدفان إلى التسلية وإحداث أثر غير ملحوظ خارجى وعابر »^(٦) ، في حين يعنى المسرح في نظر أرتو الممارسة *praxis* والحركة الديناميكية الخلاقة . إنه ينتسب إلى الطوطمية *totémisme* ، أى إلى تلك الثقافة المغموسة ، المجددة والذاتية للحركة ، لذا يكتب أرتو : « إن الطوطمية هى كالمثال ، لأنها تتحرك . وهي قد جعلت للممثلين ، وكل ثقافة حقيقية تعتمد على الوسائل البربرية للطوطمية . إنى أرغب في عبادة الحياة البرية ، أى تلك الحياة الثقافية كلها »^(٧) . والمسرح ، كما ذكرنا سابقا ، يهدف إلى هدم كل شئ ، من أجل الوصول إلى الجوهر بالطرق المسرحية ، وهو أيضا يحمى التثام عن خطورة العودة إلى الأصل والجوهر أو إلى فرضى المادة بوسيلة أخرى . ذلك أن المسرح يعود إلى منبع الخليقة لفهم معناها ، ولتتبع معنى حقيقة الكون والحياة وحركتها ، بل « إن المسرح هو في الواقع أصل الخليقة »^(٨) . وفرضى المادة هادوية سحيقة تكمن فيها حقيقة أصل الكون ، ولكنها حقيقة قاتلة ، لا يقوى الإنسان عليها ، لأنها تنقبض الحياة والوجود : فهي منبعها ومقبرتها معا . وفلسفة الصيرورة التي يعتنقها أرتو هى عودة إلى فرضى المادة ، إلى الدمار ، ولكنها عودة مؤقتة : نهدف إلى خلق جديد في شكل جديد . إنها « القسوة » كما يفهمها أرتو . فالقوة السلبية أو التدميرية التي تكمن في المسرح هى أساس « الشر » أو « الرعب » في كل عمل درامى ، وكل مسرحية يجب أن تحتوى على قدر منه . فالمسرح ، مثله في ذلك مثل الطاعون ، عليه أن يوحى « بالقوى السوداء » الكامنة في الوجود ، التي ستؤدى حتما بنا إلى الموت والقاء بالقسوة هى إذن حركة الحياة المؤدية إلى الموت والعدم ، وهى تعبر عن الشئ النابع من المادة نفسها .

فإذا كان Leibniz ينظر إلى الشئ وكأنه شرط أساسى لوجود عالم لا يصل إلى مرتبة الكمال فإن أرتو يرى فيه محصلة « لامتداد » المادة « وسمكها » و« ثقلها » من ناحية ، والحركة الكون من ناحية أخرى . والقسوة تعنى أيضا « القانون » أو « الناموس » الذى ينظم الكون ، ويتمثل في الحركة الدائرية للكواكب . وهو يتم عن الدقة والتوجيه المطلقين ، ويذكرنا بمفهوم شوبنهاور للإرادة التي تسير الكون والكائنات الحية ، وتسمى حينئذ « غريزة حب البقاء » ، التي يطلق عليها أرتو اسم « الشهية للحياة » *Pappétit de vivre* . وهذه الإرادة أقوى من الإله الخالق للكون الذى يرمز إليه أرتو بلفظ *Demiurge* ومهمته صنع الكون والحياة فحسب ، دون التدخل في تسييرهما ، بل إنه هو نفسه يصنع ما يصنع بدافع تلقائى : « إن الإله الخفى عندما يخلق فهو يطيع القانون القاسى للخلق ، الذى يفرض عليه نفسه . وهو لا يستطيع الإحجام عن الخلق »^(٩) .

وهذه الفكرة عن أن الإله صانع يخضع للناموس الكونى ليست بجديدة ، فهى مستقاة من الفلسفة اليونانية القديمة ، ومهمة المسرح هى التعبير عن الناموس الكونى الذى يتمثل على المستوى البشرى في التعلق

المسرح .

ويأخذ هذا الواقع في مفهوم أرتو معنى الهذيان والوضوح ، والجنون والحكمة . وقد وجد كاتبنا ما ينشده في مسرحية أنشودة الأشباح *Sonate des Spectres* لستريندبرج . وهو يفسر ذلك بقوله :

«إنها - أي المسرحية - تذكر بالقصص القديمة ، حيث يكون الشخص الأقل وعيا والأكثر حنونا هو في الواقع الأكثر تعقلا ، وهو في ذلك يمتلك حل كل العقد»^(١٧) .

ويبدو أن أرتو يرغب - مثلما فعل نيتشه - في أن يستبدل بالعقلانية والمنطق الحكمة المنبعثة من المسرح التراجيدي اليوناني . فالتراجيديا هي امتزاج الإلهين ديونيزوس وأبوللو . فإذا كان ديونيزوس يرمز للحقيقة القائلة بمثلة في العودة إلى فوضى المادة والقوة الدافعة المنبعثة منها ، فإن أبوللو يرمز إلى الجمال والنقاء والصفاء في الشكل الخارجي . وعندما يتدمج الإلهان فإن ديونيزوس يفقد خطورته على الحياة البشرية ليصبح رمزا للحياة في اتجاهها نحو المستقبل لخلق أشكال جديدة . لذا فإن أرتو يقول :

«المسرح يمتزج بقدر العالم من الناحية الشكلية . وهو يتساءل عن قضية التعبير بواسطة الأشكال»^(١٨) .

وهو يحقق التركيب *Synthese* بين قوى الحياة الدافعة وشكل الحياة الخارجي . ولقد حاول نيتشه أن يبرز خصائص المسرح الموسيقي الراقص بواسطة هذا التركيب ، ولكن أرتو يحلم بتحقيق المسرح المتكامل أو «المسرح الشامل» . لذا فهو يرغب في التحرر من القواعد المسرحية ، وإدماج «أكبر قدر من التعبير في أكبر قدر من الجرأة» ، مستغلا في ذلك إمكانات الإخراج كافة

إن أرتو يطلب عرض الموضوعات والمواقف بكل موضوعية ممكنة . ولكنه يرفض المدرسة الواقعية ؛ حيث إن الواقع الحقيقي إنما يكون عند «ملتقى الواقع بالخيال» ، ويمكن الوصول إليه عن طريق : «الإخراج الذي يتعد عن التكلف ليلتقي بالواقع الأكثر واقعية من الواقع ، وذلك عن طريق الأشياء والرموز المباشرة»^(١٩) . وعلى الإخراج أن يحقق فكرة أرتو عن «شاعرية المكان» المرتكزة على اللغة الملموسة ، التي ينطق بها كل ما يجري وما يوجد على المسرح . وهذه اللغة تنبعث إلى حد بعيد من الديكور «الحقيقي» الذي يجعل المشاهد يتعاش مع أحداث المسرحية نظرا لواقعيته . فالأشياء التي تأخذ مكانها على المسرح هي أكثر تعبيرا عن نوايا المؤلف من لغة الكلام . لذلك يميل أرتو إلى تقريب فكرته المجردة إلى ذهن المتفرج بإعطائها شكلا ملموسا . ومن أمثلة ذلك : «أن يرى الشخص الذي يلعب الآلهة جسما ماديا يظهر أمامه فجأة يكون صورة حقيقية للجنة التي يتفوه بها»^(٢٠) .

ومثل آخر هو صنع كائن ذي مظهر مقلق يرمز للخطر الكوني المخلق بالإنسان . ويكون مرادفا للتنين في المسرح الفسيفسائي أو مسرح جزيرة بالي . وفي مسرحية «نافورة الدم» يرمز الكاتب للقسوة الكامنة في الطبيعة بأن يجعل شابا يقول متعجبا : «آه ، إن هذا العالم يبدو مستقرا جدا» ولكن الواقع يخالف هذا القول : «حينئذ نرى نجسين يتصادفان

بالحياة وحب البقاء ، ولكنه يتخذ أيضا شكل القدر الذي يُسير ويحدد سلوك الإنسان ومستقبله . وأرتو يشير في إعجاب إلى دور القدر في مسرحيات «مترلنك» قائلا : «إن القدر اللاشعوري في المسرحية اليونانية القديمة يصبح عند مترلنك المبرر لوجود الفعل ؛ فالشخصيات ليست سوى دمي يحركها القدر»^(٢١) .

والمسرح يكشف لنا عن غياب الحرية الإنسانية ؛ ففكرة التوجيه أو التسيير القدرى تبدو واضحة في شخصية *Cenci* بطل مسرحية أرتو التي تحمل هذا العنوان ؛ فهو يتقبل قدره . ويصبح قاسيا مثل القانون الكوني . ويعترف بذلك في قوله : «إنني أبحث عن الشيء وأفعله لأنه قدر ومبدأ . لن أستطيع الصمود أمام قوى بداخلي تتحرق شوقا للركل»^(٢٢) .

والافتناع بعدم وجود الحرية الإنسانية يعني استبعاد فكرة القواعد الأخلاقية الثابتة والعامية *Amoralisme* . وفي هذه الحالة تفقد مفاهيم الخير والشر معناها المطلق ، وتصبح نسبية ، خاضعة لآراء الفرد واختياره . فكيف يمكن قبول القوانين الأخلاقية العامة ؛ وكيف نخضع لفكرة الثواب والعقاب ، إذا كان الإنسان مسيرا وتابعا لحركة الحياة والكون التي ليس له فيها أي يد ؟ إن الشريك هو عدم مسايرة حركة الكون في قسوتها واتجاهها إلى تحطيم كل ما هو قائم . لذا فأرتو يعبر عن رغبته في الوقوف بمعزل عن قواعد الأخلاق حينما يصرح :

«إنني أريد أن أرتفع إلى مستوى ما هو فوق الخير والشر لأصل إلى معرفة هذه الحياة الكونية التي تمنح كل تلك القوة لطقوس إيلوزيس *Eleusis* السرية»^(٢٣) .

فالمفهوم الميتافيزيقي للمسرح يهدف إلى إجراء مصالحة بين الإنسان وفلسفة الضرورة المعبرة عن اتجاه الكون إلى الفناء .

وكما يرفض أرتو بناء المسرحية على قواعد أخلاقية ثابتة فهو يقصى أيضا فكرة «البنية النفسية» للشخصية ، التي تهدف إلى استكشاف اللاشعور الإنساني . لأن مثل هذا النوع من الشخصيات لا يصلح إلا لمسرح «أخلاقي وجراحي» يكون امتدادا للمسرح الطبيعي الذي نشأ في النصف الأخير من القرن الماضي . فالبناء النفسي للشخصية يجب أن يقدم بأسلوب «ميتافيزيقي» ، يقوم على الرموز والاستعارات . وعلى الكاتب أن يصل إلى الجذور النفسية والأسطورية للإنسان كي يحدد معالم شخصياته . ومسرحية *Les Cenci* التي كتبها أرتو تقوم - مثلها في ذلك مثل أسطورة أوديب - على الاتصال الجنسي بين المحارم *inceste* . فالموضوع إذن عام ، وهو ينتمي إلى عهد ما قبل التراجيديا الإغريقية ، على الرغم من أن مسرحية *Les Cenci* تصور حادثة وقعت حقا في إيطاليا في القرون الوسطى . إن عرض موضوع يمس البشرية وقضاياها الأزلية والقدرية يعطي للمسرح بعدا إنسانيا شاملا . لذا فأرتو يرغب في أن يستبدل بالتفصيلات النفسية للشخصيات ما يسميه «ميتافيزيقية الكلمة والحركة والتعبير»^(٢٤) . وهو يهدف بذلك إلى إقلاق المشاهد بعرض موضوعات أساسية كونية وإنسانية . ولكن كما يعني أرتو العودة إلى حقيقة ما قبل المنطق ؛ إلى حقيقة الأساطير وفوضى المادة التي ترمز إليها أسطورة ديونيزوس إله الخمر ، فإنه يريد أيضا عرض «الواقع» على

ومجموعة من السيقان واللحم الحى تسقط مع الأقدام والأبدى والشعر والأقنعة والأعمدة والأبواب والمعابد والأنبياء ...» (٢١)

والأشياء التى تجسد الفكرة المجردة وترمز إليها يجب أن تختار بدقة ، إذ يجدر أن تكون رمزية إلى أبعد حد ، ومعبرة إلى أقصى درجة ، فإن أرتو فوضوى بطبعه ، ولكنه يرنو إلى اكتشاف ثوابت للتعبير المسرحى ، هى مايسمى بالأشكال والرموز الخطية . فالدائرة مثلا تأخذ قيمة رمزية فى مسرح أرتو ؛ فهى فى آن واحد «أداة» *Objet* وه شكل هندسى *Figure* وحامل مسرحى *Support Scénique* ؛ أى إن العرض المسرحى يصبح دائرياً والدائرة - بوصفها أداة - تبدو فى مسرحية *Les Cenci* فى هيئة العجلة المخصصة لتعذيب البطلة «بياتريس» المنهمة بمحاولة قتل والدها . ولكن تلك العجلة ترمز أيضا إلى الإرادة أو التاموس الذى يفرض على الكون حركة دائرية ودورية ما بين الوجود والعدم ، ويشرح أرتو ذلك قائلا : «عندما كتبت *Les Cenci* فأننى أخضعت تراجيدياتى لحركة الطبيعة ؛ لتلك الحركة الدائرية التى تسير النبات والكائنات ، والتى تكمن فى الثورات البركانية للأرض» (٢٢)

وفى مسرحية «نافورة الدماء» يرمز أرتو إلى القسوة الكونية بصوت عجلة تدور ، أما فى *Les Cenci* فالعجلة مرتبطة بالأسير . وأرتو يجمع بينها حين يقول : «العجلة تدور والسجن يصرخ» (٢٣) . فالعجلة إذن رمز للتكفير عن الذنب ، ولكنها أيضا تمثل القدر ، وتكون جسما ماديا معبرا عن قانون دائرى محدد ، يسيطر على العالم . فمثلا تتخيل بياتريس وهى على عتبة الموت قدرا دائريا ، وهى تخشى أن تعود فى زمن من الأزمان إلى شكل ما من أشكال الحياة تقابل فيه من جديد أباه . فالكاتب يوحى إلينا بفكرة تناسخ الأرواح ، وهى فى نظر الهندوس أقصى درجات الجحيم .

وفى مسرحية *Les Cenci* أيضا تصبح الدائرة شكلا تكوينيا قائما على تجمع الممثلين الذين يتحركون مكونين دائرة يحبس فى داخلها الأبطال الذين يشعرون بدورهم بأنهم مطاردون من كل جانب ، وأن لا أمل لهم فى الخلاص . وفى الفصل الثالث من المسرحية تتكون الدائرة على مراحل ، ممثلة فى ذلك طوق الحقيقة وهو يقفل على المجرمين . فعندما أشيع نبأ مقتل الأب انتشر الحراس فى هيئة «نصف دائرة» وكأنهم ييغون تضيق الخناق على الشخصيتين النسائيتين : بياتريس ولوكريشيا . ولكن عند اكتشاف الجريمة اكتملت الدائرة ، وأخذت تضيق شيئا فشيئا حول عائلة *Cenci* . رامية بذلك إلى القدر الذى يلاحق الأسرة . فالدائرة إذن تمثل آلة جهنمية تغلق على ضحاياها .

والدائرة تحدد أيضا شكل العرض المسرحى ، وتتيح الاتصال والاندماج بين الجمهور وخشبة المسرح . فقدماء الإغريق تحيلوا مسرحا دائريا يحيط فيه المشاهدون بالممثلين ، ولكن أرتو يطلب العكس ، بحيث يلتف المشهون حول المتفرجين . عندئذ يشعر المشاهد بأنه جزء من العرض ، ويزداد الاندماج ، ويبلغ التأثير مداه . وكان أرتو قد طالب فى «البيان الأول لمسرح القسوة» بإلغاء خشبة المسرح ، واستخدام الأركان

الأربعة للصالة المستطيلة التى تذكر بدور العبادة بدلا منها ، وذلك لإعادة روح القدسية إلى المسرح . وعندذاك يصبح المشاهد فى منتصف العرض الذى يجرى من حوله . ولكن المتفرجين سيحيطون بدورهم بالممثلين ؛ ذلك لأن أرتو يحدد أيضا «مكانا مركزيا» فى منتصف القاعة ، أى فى وسط المتفرجين ، ليجرى فيه الجزء الأكبر من الأحداث . هذا التبادل الدائرى بين الممثلين والمتفرجين يزيل الفاصل بين هؤلاء وهؤلاء فيصبح الاندماج بين المسرح والمتفرج مكتملا . وتصبح الدائرة هى الوسيلة لإزالة كل «تباعد» *distanciation* عن المسرح .

إن أرتو يرغب فى الوصول إلى حقيقة الإنسان ، ولكنه - كما قلنا - لا يجهد المسرح السيكولوجى الذى يقوم على دراسة التطورات الانفعالية والعاطفية للشخصيات تبعا لمواقف معينة ؛ بل هو يكتفى باستعراض بعض الخصائص الداخلية لشخصيات انفعالية نمطية ، ويسمى الشخصيات الحالية من الانفعال «دمى» ، ولكن كل شخصياته لا تخرج عن كونها رموزا متحركة .

والتمثيل أيضا ذو طابع رمزى ، يعطى بعدا إنسانيا عاما للدور . فأرتو نفسه كان يمثل بأسلوب يبعد عن الواقعية ويقرب من التكلف . فمثلا عندما كان يمثل دور شارلمان فى مسرحية *Huon de Bordeaux* تقدم نحو العرش وهو يمشى على أربع ، وعندما طلب منه المخرج تغيير أسلوب تمثيله قال له : «آه ! إذا كنت تريد التمثيل الواقعى فهذا شئ آخر !» فأرتو يعنى الوصول إلى نوع من الحقيقة المطلقة ، وهى أسنى من الواقع . ولذا فهو يطالب بأسلوب فى التمثيل يطلق عليه اسم «الشفرة» لرمزيته . ويطلب من الممثل أن يخرج تماما من شخصيته الأصلية ليندمج فى الدور ، وليكون أيضا أداة طبيعة فى يد المخرج .

أما حفلة العرض فستكون «وحيدة» ، لا مثيل لها ؛ فالعرض لا يتكرر بل يتجدد فى كل ليلة ؛ ذلك لأن المسرح قرين الحياة ، وعليه أن يعطى انطبعا بالمباغنة والمفاجأة اللتين تميزان أحداث الحياة . ولكن برغم تلك التلقائية البادية فإن الإخراج والتمثيل لم يتركا للصدفة ، بل إن كل شئ سوف يكون محسوبا بدقة ونظام وانضباط ، مثل حركة الكون ، كما أن كل حركة وكل خطوة يجب أن تُخطط بدقة كما هو الحال فى الرقصات الإيقاعية لمسرح جزيرة بالى .

وفما يتعلق بالملابس فإن أرتو يرفض الزى الحديث ؛ ذلك أن المسرح يقدم قضايا تمثل البشرية جمعاء ، دون التقيد بمكان أو زمان . وإذا كان كاتبنا يجذ الزى الواحد ، كما هو الحال فى مسرح النوبة «البابا» ، فإنه - مع ذلك - يقدر استحالة ذلك فى المسرح الغربى . وهو يكتفى بشباب العصور القديمة لإضفاء القدسية والجلال على العرض . فالتياب والديكور وكل ما يشغل حيزا على خشبة المسرح ، يسهم فى خلق «لغة مسرحية» تخرج عن نطاق المنطق والفكر المجرد لتصبح لغة ملموسة ، إذ إن الخواص هى الوسيلة الوحيدة للمعرفة الحقة ، والمسرح هو التقاء الفكرة بالحركة ليتج ما يسميه أرتو لغة الجسد أو البدن ؛ وتقوم على حركات الممثل . وقد فكر أرتو فى إخراج رقصات باليه تعبر عن أفكار مجردة عن طريق حركة الجسد ، كالرغبة والنشوة والموت والبأس والأمل وغيرها من المشاعر والأحاسيس .

«إن الأسطورة عند الدوجون تصنف (طفولة) الإنسانية . فالإنسان الأولون ، مثلهم في ذلك مثل صغار الأطفال ، أو مثل الصم والبكم . يعبرون عن أنفسهم بالإشارات والأصوات والهمهمة ، مكونين بذلك وسيلة مبسطة وبدائية جدا للعلاقات الاجتماعية » . (٢٥)

وأهل قبيلة الدوجون يعتقدون أن الكلمة تنبع من أعضاء جسم الإنسان وليس من روحه أو فكره ؛ فهي تولد في القلب والرئتين والبنكرياس والطحال والحنجرة والفم



«ولغة الجسد مكونة من إيماءات إشارية Gestes - Signes ، تخلق ما يشبه الأبيجدية الهيروغليفية ذات الأبعاد الثلاثة . وتقرب من البانتوميم . ولكن أرتو يميز بين نوعين من البانتوميم : النوع الأول يسمى **Idéographie** ، وهو ترجمة مباشرة للفكر عن طريق رموز حركية تمثل أشياء ذات معنى رمزي ؛ أما النوع الثاني فيكون من حركات بديلة للكلام ؛ فالحركة هنا تعبر عن كلمة أو جزء من جملة ، في حين تمثل الحركة في النوع الأول : أفكارا ومظاهر للطبيعة بطريقة فعلية ملموسة ؛ أي إنها تذكر دائما بأشياء وتفاصيل طبيعية ، مثل اللغة الشرقية التي ترمز إلى الليل بشجرة ينام فوقها عصافير قد أغمض عينا ويستعد لإغراض الأخرى » . (٢٦)

والبانتوميم من النوع الإيديوجرافي تفصح عما يحول بذهن الإنسان عن طريق إبراز سهواته **actes manqués** وشروده ، ولكنها قبل كل شيء تعطي للمسرح بعدا فكريا . فالحركات التي تمثل أبيجدية إشارية هي نوع من الأبيجدية السحرية التي توحى بحقيقة الكون . والحركات تترجم بموضوعية «الحقائق الخافية» المتعلقة بخروج الحياة من فوضى المادة . ويتطور العالم في اتجاهه الدائم نحو المستقبل . فالحركات تعبر عما تعجز عنه لغة الكلام ؛ وهي تتيح للمسرح أن يرجع إلى أصله الديني والميتافيزيقي . إنها لغة الجسد التي تعيد إلى الإنسان كل ذاته ، وتقضي على الفواصل بين الروح والمادة من ناحية ، وبين الشعور واللاشعور من ناحية أخرى . فينتج عن ذلك اندماج وتطابق بين المجرى والملموس . وكما أن إشارات الممثل في مسرح التوتو توحى بحركات الكون فإن المسرح عند أرتو يعكس «نوعا من الميتافيزيقا المتحركة» . التي تسمو بالفكر الإنساني إلى أقصى درجات المعرفة . ولغة الإشارات والحركات هذه يجب أن تصبح صرخات نابعة من الجسد كي تعيد الإنسان إلى لغة ما قبل الكلام . فالصرخات تصبح وسيلة للتعبير المباشر عن الإنسان ، بعد القضاء على الفوارق والفواصل المفتعلة بين الروح والمادة ، والشعور واللاشعور . فانزوح في نظر أرتو ليست سوى نوع راق ومتطور من المادة . أما اللاشعور فقد نتج عن الحياة في المجتمعات المنظمة ، بحيث أدت المفاهيم السلوكية إلى كبت كثير من غرائز الإنسان . وإلى تهذيب لغته بحيث ارتبطت بمناهج تفكير وطرق تعبير معينة . ولما هو جدير بالذكر أن الدراسة التي قامت بها «جانفريف كالام جريبول» **Geneviève Calame Griaule** عن الكلام عند قبيلة

وإذن فأرتو يرغب في العودة بلغة المسرح إلى مرحلة الكلام البدائية ، ومن ثم فإن الصرخة تعبر عن الرعب والقسوة المنبعثين من قسوة السلوك الإنساني ، ومن المادة في خضوعها للإرادة الكونية . لذا فإننا نجد في مسرحية **les Cenci** عبارة «السجن يصرخ والعجلة تدور» . بمعنى أن الشيء المادي أو المادة نفسها تصرخ حين تدور عجلة الزمن والكون ؛ فهذا يعني فناءها . والصرخات تتطور أحيانا لتصبح تهديدات أو أنينا ، معبرة بذلك عن مختلف الأحوال الإنسانية . ففي مسرحية «الحجر الفلسفي» ، وهي من نوع البانتوميم ، يعطى أرتو هذا التفصيل بالنسبة لدور البطلة : «إن رغباتها وأمانيتها اللاشعورية تترجم عن طريق تهديدات مبهم وأنيق وتوقع» . (٢٧) والصوت البشري يسهم في خلق جو سحري ، يمتزج الواقع فيه الخيال . فيولد ذلك نوعا من «الوهم» اللازم عند المشاهد . لذا فأرتو يقول عن الممثلين فيما يختص بالصوت : «إن كل واحد منهم سيكون له صوت متميز ومتباين . يقع بين درجة الصوت الطبيعية والتصنع المثير للأعصاب» . (٢٨) وللحصول على الأثر المطلوب بالنسبة للصوت فإن أرتو يطلب استخدام مكبرات الصوت على المسرح وفي الصالة . وحين يكون الصوت أعظم وأضخم فإنه يعبر بطريقة مادية وجسمانية عما يدور داخل النفس . وهو يكشف بذلك عن حقيقة الإنسان . وأرتو يضيف إلى الصوت البشري المؤثرات الصوتية لخلق أعظم قدر من «الوهم» لدى المشاهد .

أما الاتصال والاندماج التامان بين خشبة المسرح والصالة فيتم عن طريق الموسيقى ؛ فهي لغة محسوسة وعالمية تؤثر على حواس المشاهد وتدعوه إلى المشاركة الوجدانية مع الممثلين . وإرشادات أرتو في مسرحية **Les Cenci** تدل على أن الموسيقى تلعب فيها دورا كبيرا . فمثلا مع بداية سير البطلة بياتريس نحو التعذيب تبدأ نغمات مستوحاة من موسيقى الإنكا . ثم يزداد الإيقاع عنفا وضراوة . وأخيرا يبدأ في الانخفاض التدريجي والهدوء حتى يختفي مع إسدال الستار . وينصح أرتو باستخدام جميع أنواع الآلات الموسيقية للتأثير المباشر العميق على المشاهد ؛ بل إنه يعتقد في وجوب اكتشاف إيقاعات وذبذبات جديدة لإيجاد مؤثرات صوتية غير معتادة . وإلى جانب لغة الأصوات توجد لغة الضوء التي تتيح خلق جو غير عادي . مقلق ولازم للمسرح . فالصوت والضوء يضافران لايصال المتفرج إلى أقصى درجة من التوتر والانفعال ثم الاندماج الكلي مع ما يشاهده . فلهذا المسرح ، أو اللغة المحسوسة الخمسة . تتكون من الأدوات والديكور والحركات والصرخات والمؤثرات الصوتية والأصواء . ولكن ذلك لايعني اختفاء الكلمات كالية ؛ فالحوار سيبقى إلى جانب كل ذلك مع إبراز الكلمات المحملة بمعاني شديدة

الدوجون **La Parole chez les Dogons** تبين أن الكلمة عند البدائيين فيما قبل الحياة في مجتمعات منظمة لم تكن سوى وحدات صوتية **phonèmes** لاتصل إلى أن تكون لغة من كلمات وجمل مبنية على أسس وقواعد نحوية .

القسوة يظهر النفس ويقويها على تحمل الواقع وقد تخلصت مما تحمله من شر وشراسة وآثام. والمؤلف الذي يهدف إلى تقديم مسرح علاجي يجب أن يبحث في جذور النفس البشرية عن موضوعات يستقي منها أفكار مسرحياته: «إذا كنا نقيم مسرحاً فليس ذلك لتقديم مسرحيات بل للوصول إلى ظلمات النفس؛ إلى ما هو خفي وغير معلن، وما سوف يحدث نوعاً من التضجير المادي عند ظهوره»^(٢٩).

وعندما يتخلص الإنسان من كل ما يثقل لاشعوره فإنه يجد كيانه ووحده وتكامله، أي كل ما فقدته بفعل الحضارة والثقافة؛ وعندئذ يصبح إنساناً جديداً بلا خوف ولا ضعف، وكأنه قد ولد من جديد. فالمسرح دعوة للإنسان للتطهر وللتسامي من أجل مصير بشري أفضل. وليست فكرة أرتو عن دمار العالم وخلق إنسان جديد سوى كناية رمزية عن فساد حضارتنا التي تهددها الحروب والانفجارات النووية. ومن ثم لا يعدو مسرح القسوة أن يكون ناقوس الخطر في عالم اندثرت فيه الأديان وانعدمت القيم والمثل الروحية.

الانفعالية والعاطفية. إن ما يرفضه أرتو هو النص الأدبي للمسرح؛ فالمسرح لا ينبغي أن تنبعث منه رائحة الأعمال الأدبية المكتوبة؛ بل إن أرتو يفضل الحوار الذي يرتجل في أثناء عملية الإخراج، في الوقت ذاته الذي يتم فيه اختيار عناصر اللغة المسرحية الأخرى من ديكور وإضاءة وغيرها. إن الموضوع فقط هو الذي يحدد قبل الإخراج. فأرتو يصرح: «لن تمثل مسرحيات مكتوبة، ولكن سنجرى محاولات إخراج مباشرة حول موضوعات أو أحداث أو أعمال معروفة»^(٢٨). فالارتجال إذن لا يقع في أثناء العرض على الجمهور ولكن في أثناء الإخراج، حتى نمتزج لغة الكلام في وحدة واحدة مع عناصر المسرحية الأخرى. ولكن بما هو جدير بالذكر أن مسرحية Les Cenci التي عرضت في حياة أرتو، وجميع مسرحياته الأخرى التي لم تعرض، قد كتبت نصاً قبل الإخراج. وهذا يدل على أن أرتو لم يطبق نظرياته المسرحية كاملة، تاركاً ذلك للمستقبل؛ فهو لم يفكر من أجل جيله، بل من أجل الأجيال القادمة.

والمسرح في نظر أرتو قيمة علاجية؛ فالرعب الناتج عن مشاهد

المراجع

- Antonin Artaud: Oeuvres Completes, t. I, Paris, Gallimard, 1970.
Oeuvres Completes, t. II, Paris, Gallimard, 1961.
Oeuvres Completes, t. III, Paris, Gallimard 1970.
Oeuvres Completes, t. IV, Paris, Gallimard,

1964.
Oeuvres Completes, t. V, Paris, Gallimard, 1964.

- Tonelli (Franco): L'esthétique: De La Cruauté.
Editions A.-G Nizet, Paris, 1972.

- Calame-Griaule (Geneviève): Ethnologie et Langage, La Parole Chez Les Dogons, Paris, N.R.F., Gallimard, 1965.

هوامش

- Le Théâtre et Son Double, p. 300. (١٥) نفس المصدر
(١٦) نفس المصدر ص ١٠٧
- Artaud, Oe. C. t II, Projet De Mise En Scene Pour La Sonate Des Spec- (١٧)
tres, p. 130.
- Artaud, Oe. C., t V, Le Théâtre et La Poesie, Paris, Gallimard, 1970, p. (١٨)
17.
- Artaud, Oe. C., t II, Le Théâtre Alfred Jarry, p. 38. (١٩)
- Artaud, Oe. C., t IV, Le Théâtre et Son Double, p. 33. (٢٠)
- Artaud, Oe. C., t I, Le Jet De Sang, p. 89. (٢١)
- Artaud, Oe. C., t IV, Le Théâtre et Son Double, p. 34. (٢٢)
- Les Cenci نفس المصدر ص ٢٦٤ (٢٣)
- Artaud, Oe. C., t IV, La Mise en Scene Metaphysique, p. 47. (٢٤)
- Geneviève Calame Griaule, Ethnologie et Langage, 'La Parole chez les (٢٥)
Dogons', Paris, N.R.F. Gallimard, 1965, p. 96.
- Artaud, Oe. C., t II, La Pierre Philosophale, p. 99 (٢٦)
- Le Théâtre Alfred Jarry, p. 61. نفس المصدر (٢٧)
- Artaud, Oe. C., t IV, Le Théâtre et Son Double, p. 117. (٢٨)
- Artaud, Oe. C., t II, Le Théâtre Alfred Jarry, p. 29. (٢٩)
- Antonin Artaud, Oeuvres Complètes, t. IV, Le Théâtre Et Son Double, (١)
Paris, Gallimard, 1964, p. 151.
- (٢) نفس المصدر ص ٥١.
- Artaud, Oe. C., t II, Le Théâtre Alfred Jarry, Paris, Gallimard, 1961, (٣)
p. 58.
- (٤) نفس المصدر ص ٤٨.
- Artaud, Oe. C., t III, 'Lettre à Roger Vitrac', Paris, Gallimard, 1970. (٥)
p 200
- Artaud, Oe. C., t IV, Le Théâtre et Son Double, p. 117. (٦)
- Artaud, Oe. C., t II Le Théâtre Alfred Jarry, p. 37. (٧)
- (٨) نفس المصدر ص ١٤٠.
- Artaud, Oe. C. t V, 'Lettre à Marcel Dalo', Paris, Gallimard, 1964, p. (٩)
95
- Artaud, Oe. C., t IV, Le Théâtre et Son Double, P. 15. (١٠)
- (١١) نفس المصدر ص ٢٧٩.
- (١٢) نفس المصدر ص ١٢٥.
- Artaud, Oe. C., t I, Paris, Gallimard, 1970, p. 245. (١٣)
- Artaud, Oe. C., t IV, Les Cenci, p. 191. (١٤)

سرّ العبيث

فن فرنسا

كتابخانه و مركز اطلاع رساني
بنیاد و ايرۀ المعارف اسلامي

«إنني أنتمى إلى المعارضة التي هي الحياة» .

هذه العبارة الواردة على لسان أحد أبطال الرواية الفرنسي الشهير «بلزاك» ، يمكن أن تسبب إلى أي بطل من أبطال مسرح اللامعقول أو مسرح العبث كما يقال عنه بعامية . فباسم الحياة ، راح بعض الكتاب المعاصرين يرفضون الواقع بكل وسيلة وبأي وسيلة ، كأنهم يريدون سحق هذا الواقع الذي فرضته ظروف القديين البالغ ، والظروف الاجتماعية والسياسية الناجمة عن حربين متتاليتين ، جعلنا الانسان بمثابة الآلة أو الرقم ، وجردته من صفاته الإنسانية ، فأصبح مجرد شيء يهلك ويستهلك ، ويعد كل البعد عن كل ما يميزه بوصفه إنسانا عن بقية مخلوقات الأرض . ولكن ، وقبل أن نستطرد في القول ، ما مسرح العبث ؟ وما واقع هؤلاء المفكرين الذين اختاروا أن يقولوا لا ، وسلوكوا مسلك السخط ، ورفعوا شعار الاستنكار في المسرح الحديث ؟ هذا هو لب الموضوع الذي سنتناوله .

جوزين جودت عثمان

والمفهوم الأصلي لكلمة الطليعة ، هو مفهوم عسكري كما نعلم ، وهو يعني مقدمة الجيش التي تتقدم على شكل فرقة استطلاعية في جولات استكشافية خاطفة لتتفقد حقيقة الأمور ، فيمكن للجيش التقدم في عملية حربية سليمة .

أما في الأدب ، فينعكس هذا المعنى على هؤلاء الرواد الذين فضلوا الانشقاق كلية عن بقية المفكرين ، وأرادوا أن يجعلوا من كتاباتهم حركة اليقظة في مجال الفكر الإنساني ، وقطعوا بذلك كل صلة لهم بباقي أفراد القطيع العادي من البشر ، فاستطاعوا بأعمالهم أن يخلقوا أدب التحدي أمام القيم البالية ، والمعتقدات المنجمدة ، والشعارات الجوفاء ، ونمط الحياة المادى الذي يغوص فيه الإنسان في عصرنا هذا .

ومعنى كلمة العبث أو اللامعقول ، كما ورد في معاجم اللغة ، هو غير المنطقي ، والذي لا يتفق والمنطق السليم لعامة البشر ، وهو مصاد لأى تصرف عقلاى أو عاقل على الأقل .

وربما كان تعريف الناقد «مارتن إسلن» أدق وأقرب إلى ما يصبو إليه مسرح العبث ، فهو يقول :

«كل ما هو عبث يكون بلا غاية ... والشئ العايب هو الذى يعد مبتورا من جذوره العميقة ، أى جذوره الدينية والميتافيزيقية ، ولذلك يبدو الرجل في عصر العبث نائها وضائعا ، وكل تحركاته في الحياة تبدو عابثة ، وبلا جدوى ، بل تبدو خائفة» (١) .

هناك نوعان من البشر ، النوع الأول يتحمل الأحداث ، وهؤلاء هم العامة من القوم ، أو القطيع البشرى الذى يرضخ دائما للأمر الواقع ويستسلم ، ويترك نفسه يقاد من قلة من الآخرين ، وهناك النوع الآخر الذى يصنع الأحداث ويتحكم بذلك في مصير النوع الأول ، فهو يحلم دائما بتغيير الأوضاع السائدة ، ويعمل جاهدا على إيقاظ البشرية من سباتها ورضوخها واستسلامها للواقع الذى قبلته ، والذي لا تفكر حتى في مجرد الخروج منه .

وإلى هؤلاء البشر الذين يشكلون النوع الثانى ينتمى المفكرون والفلاسفة والعلماء والرواد العظماء والمخترعون ، لأنهم أرادوا تغيير الحياة بالاختراع ، أو بالسيف ، أو بالكلمة . وربما كانت الكلمة أكثر العناصر فاعلية في تاريخ الشعوب .

وموقف الرفض بالكلمة ، هو الذى يميز جيل كتاب أدب العبث ، أو أدب اللامعقول بعامية ، الذى لعب فيه المسرح دور الريادة ، حتى إنه سُمى في البداية بالمسرح الطليعى ، والمسرح التجريبي ، نسبة إلى التجربة الجديدة التى قامت لتعكس لنا في صدق كامل ما أحس به وعبر عنه الرعيل الأول أو كتاب الطليعة .

وقد ظهر هذا المسرح في الخمسينيات واستمر حتى يومنا هذا . والذي جمع بين كتابه أساسا ، على حد تعبير الناقد «ليونارد برينكو» ، يتمثل في «الرغبة في رفض كل منهج يمكن اتباعه ، أو إيجاد منهج مقنن يسرون على دربه» (٢) .

وخافقة حقا هي الحياة التي تبدو لنا من خلال مسرحيات «بكت» مثلا ، وهو في تقديرنا أهم من جسد فكرة معاناة الإنسان المعاصر في إطار أدب اللامعقول .

• • •

عندما رفع الستار ذات ليلة من شتاء سنة ١٩٥٣ بمسرح بابليون الصغير بباريس عن أول مشهد من مسرحية «في انتظار جودو» لصموئيل بكت ، بدأت علامات الغضب والاستنكار تملأ أركان المسرح ، حتى إن الجميع تنبأ بالفشل الذريع لهذه المسرحية ، التي قدر لها فيما بعد ، نجاح متقطع النظير ، فعرضت في أكثر من عشرين دولة ، شأنها في ذلك شأن مسرحية «المغنية الصلحاء» ليوجين يونسكو ، التي خلفتها على مسرح «لاهو شيت» بعد بضع سنوات ، أي في عام ١٩٥٩ ، حيث قوبل الممثلون في بداية الأمر ، بل المخرج أيضا ، بالبعض القاسد والطهاطم والصغير والضجيج وغيرها من أساليب المخرج والمرج الذي يعبر به جمهور المسرح عن ثورته ضد ما يقدم إليه . أما فيما بعد ، فقد استمر عرض هذه المسرحية وفي نفس المكان ، وبمناجح ساحق ، إلى يومنا هذا .

فما السر وراء كل ذلك ؟ تفسير موقف الجمهور العدائي في البداية ، ثم الولع بهذا المسرح الحديث بعد ذلك ؟ وما الذي كانت تكشف عنه مسرحية «بكت» أو مسرحية «يونسكو» ؟

أولا ، من هؤلاء الرواد أنفسهم الذين نتحدث عنهم ؟ ولماذا أسموا إنتاجهم المسرحي باللامعقول أو بالعبث ؟

منذ الخمسينيات تقريبا ، كما ذكرنا سابقا ، ظهر في ميدان الفكر الفرنسي بعاصمة النور ، نجمة من الأسماء المغمورة آنذاك ، جمعهم موقف واحد وهو الرفض ، ولغة واحدة هي الفرنسية ، فهم لا يمتنون إلى الحضارة الفرنسية إلا باللغة فقط ، فيما عدا واحدا منهم وهو «جان جونييه» Jean Genêt ، فهو فرنسي المولد والجنسية . أما «صموئيل بكت» Samuel Beckett فهو إيرلندي ولد بدبلن سنة ١٩٠٦ ، و«يوجين يونسكو» Eugène Ionesco من أصل روماني ، ولد سنة ١٩١٢ ، و«آرثور آدموف» Arthur Adamov من أصل روسي ، و«فرناندو أربال» Fernando Arrabal من أصل أسباني ، وأخيرا جورج شحاته Georges Schéhadé وهو لبناني المولد .

لم يكن هؤلاء مدرسة حديثة في الأدب أو مذهبا منهجيا في المسرح ، ولكن كان يجمع بينهم ، كما سبق لنا القول ، موقف فلسفي موحد ، ألا وهو السخط على الحياة بصورتها الحالية في المجتمع الأوربي المعاصر ، والتعبير عن هذا الرفض بأسلوب طليعي ساخر في المسرح ، سمي تارة بمسرح الطليعة ، نسبة إلى خدائته في هذا المضمار ، وتارة أخرى بمسرح اللامعقول ؛ إذ كان في الواقع يختلف عن الدروب المعقولة أو المطروقة أو التقليدية في مجال المسرح الحديث . وأخيرا سمي بمسرح العبث ، نسبة إلى فلسفته في العبث ، المستمدة من فكر «ألبير كامو» Albert Camus - وهو خير من عرف العبث قائلا في «أسطورة سيزيف» : «إن العبث يولد من التصادم الناتج عن هذا

التداء الإنساني عندما يصطدم بصمت العالم اللامعقول» . (٣) لقد أدرك هؤلاء الرواد أن هناك انشقاقا خطيرا بين الإنسان المعاصر والعالم الذي يعيش فيه ، إن صح هذا التعبير ، فهو - من ثم - لا يعيش بل يتعاش ، أو يحاول البقاء على النمط البيولوجي فقط كما سوف نرى . وإذن فمسرح الطليعة أو اللامعقول أو العبث (فكل هذه الأسماء ترمي إلى هدف واحد) يمثل نوعية جديدة من المسرحيات ، تعالج موقف الاستنكار لأسلوب حياة الإنسان المعاصر وتفكيره ، من حيث المضمون ومن حيث الشكل أو القالب المسرحي البحت . وهناك تعريف آخر هو «اللامسرح أو المسرح المضاد Anti - théâtre» ، وهو التعريف الذي يتماشى مع الخط الأدبي المعروف بالأدب Alittérature ، الذي بدأ يغزو الفكر المعاصر في بداية الخمسينيات .

واللامسرح هذا يعيد عملية تقوم المسرح في أعماق كيانه ، حيث نجد الكاتب يضع المشاهد مباشرة وبدون مجاملة أو تحايل أمام الموقف الدرامي الذي يرى فيه جزءا كبيرا من مواقفه هو ، بل يحس فيه بكيانه نفسه . ولعل هذا هو سبب رفض المتفرج ، في أول الأمر ، لذلك المسرح ؛ فهو يرى نفسه فيه عاريا تماما ، ومجردا من أي زخارف أو عناصر تفلسف مشاعره وأحاسيسه . إن هذا المشاهد يجد نفسه - دون رحمة - أمام صورته في عالمه المعاصر الذي يغرق فيه في دنيا يغمرها الترف المادي ، ومجتمع بسوده العدا والآنانية والبغض والحروب المدمرة والأيديولوجيات الاستغلاية ، بل أكثر من هذا وذاك أنه يواجه البشاعة العظمى في عالم لم يعد يعرف إلا الإنتاج والاستهلاك ، ولا وقت فيه لكي يكتشف الإنسان صفاته الآدمية ، أو يمارسها مع نفسه ومع الآخرين .

وهناك من اختار القنامة في رؤيته لهذه الحقيقة العصرية ، مثلما فعل «أربال» و«بيكت» مثلا ؛ وهناك من اختار السخرية الهزلية في رؤيته لنفس الحقيقة ، مثلما فعل «آداموف» أو بالأخص «يونسكو» ، ولكن الكل يتسم بصفات موحدة لا جدال فيها ؛ أولاها السخط على المصير البشري في العالم المعاصر ، وثانيها رفض القالب التقليدي للمسرح ، الأمر الذي يؤدي إلى الابتكار من حيث الأسلوب والتعبير ، وأخيرا تظهر لديهم بوضوح إرادة الكاتب في إيقاظ المشاهد في أثناء العرض ، وإفادته - بل وإثارته عن طريق حواسه وأحاسيسه المباشرة ، الأمر الذي يجعله يفكر في وضعه المفجع في هذه الحياة .

فلا عجب إذن في أن يترك هذا المسرح الحديث القوالب المألوفة والأساليب السائدة ، ويفضل عليها استخدام وسائل مسرحية جديدة مستمدة أساسا من علم النفس ، ويوجه خاص من اكتشافات العالم النفسي الشهير «سيجموند فرويد» ، المتعلقة بغريزة العدا والدوافع الخفية التي يستند إليها سلوكنا الإنساني .

ومن ناحية أخرى استمد هؤلاء الرواد حرفة «لويجي بيرانديللو» Luigi Pirandello في طريقة استخدامه للمسرح في المسرح ، أو البعد الثاني للمسرح - كما سنوضحه فيما بعد .

لم يكن كتاب مسرح العبث يعترفون على الإطلاق بالمسرح التقليدي

وعندما يرفع الستار يرى المشاهد شخصين يبدو عليهما الإرهاق الشديد والتوتر ، ينتظران تحت شجرة على مقربة من الطريق . ويبدو من الحديث الذي يدور بينهما أنهما لم يفترقا منذ زمن بعيد ، فهما شبه متلازمين منذ سنين ، وهما يبادران إلى اختلاق أى موضوع يتحدثان فيه مجرد قتل وشغل الفراغ القاتل الذي يشعران به ، بعبارات جوفاء في معظمها ، لجرد الحديث انتظارا لجودو المزعوم :

استراجون : كل الناس سفهاء وفي منتهى الحماقة (ينفض بمنشفة ، ويذهب ، وهو يعرج ، إلى الكواليس من ناحية اليسار ، ثم يتوقف وينظر إلى بعيد ، ويده فوق جبينه ، ثم يلتفت ويذهب إلى الناحية العكسية : إلى الكواليس من اليمين ، ويحدق النظر بعيدا .

ينظر إليه «فلاديمير» باهتمام في تحركاته هذه ، ثم يذهب ليلتقط حذاء ملق على الأرض ويحملق فيه ، ثم يلقيه فجأة بعيدا عنه باستياء .

فلاديمير : آه ! (يصق على الأرض)
(يعود فلاديمير إلى قلب المسرح وينظر في الوسط تماما .)

استراجون : مكان رائع ! (يلتفت ويتقدم نحو الجمهور)
مناظر مفرحة . (لايلتفت ثانية إلى «فلاديمير») هيا بنا !

فلاديمير : لايمكن أن تفعل هذا .

استراجون : ولم لا ؟

فلاديمير : إننا ننتظر «جودو» .

استراجون : آه ، حقا . (برهة) أمتأكد أنت أن هذا هو المكان ؟
فلاديمير : ماذا ؟

استراجون : يجب أن نواصل الانتظار

فلاديمير : لقد قال أمام الشجرة (ينتظران إلى الشجرة)
أترى أنت أشجارا أخرى ؟

استراجون : ما هذا ؟

فلاديمير : يبدو أنها شجرة زيزفون .

استراجون : وأين أوراقها ؟

فلاديمير : لا بد أنها ماتت - جفت -

استراجون : جفت دموع الزيزفون ؟

فلاديمير : ربما ليس هذا هو الوقت المناسب .

استراجون : ربما كان هذا عشباً وليس شجرة .

فلاديمير : بل شجيرة .

استراجون : عشب .

فلاديمير : إنها .. (يغير رأيه) ماذا تريد أن تقول بالضبط ؟ إننا أخطأنا في تحديد المكان ؟

استراجون : المفروض أن يكون هنا الآن .

فلاديمير : إنه لم يؤكد أنه قادم .

استراجون : وإذا لم يأت بعد ؟

فلاديمير : سنجىء غدا .

استراجون : ثم نأتى بعد غد .

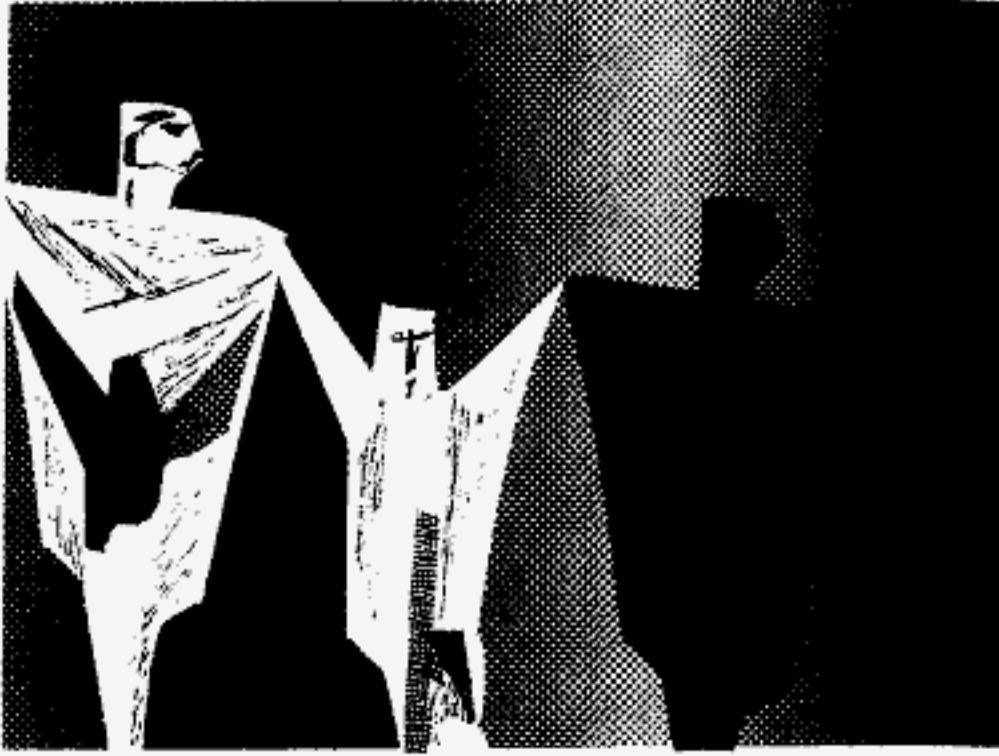
الذى يمنع ويسلب الجمهور بطريقة مألوفة ومنطقية ، في جو مريح ومستقر ، ألفه المشاهد وتعرف عليه ، فليس في مسرحهم مغامرات عاطفية ، أو مشاكل اجتماعية ، تصل بالحبكة الدرامية إلى ذروتها ، ثم تنتهى نهاية سعيدة أو مأساوية . وهم أيضا لا يرون الحياة كما يعيشها الإنسان جميلة ، بحيث تفصل وتحاك وفقا لرغبة الجمهور ودرجة استيعابه لها ، وبحيث يخضع المؤلف والمخرج والممثل لمثل هذه المطالب ، ولكن حياة الإنسان المعاصر - في تقديرهم - هى نسج أو مزيج من الضحك والمأساة ، من الدموع والابتسام ، والكبرياء والمذلة ، من العظمة والوضاعة فهى حقيقة أبدية ، تتأرجح من أقصى المأساة إلى أقصى الملهة وبالعكس ، وتجعل النفس البشرية حقلا يتصارع فيه القلق والتوتر من ناحية ، والضحك والهزل من ناحية أخرى .

وقد كان «بكت» على حق عندما صاح على لسان أحد أبطاله :
«ليس هناك شيء يثير الضحك في الدنيا مثل البؤس» . والواقع أننا عندما نشاهد مسرحية لبكت نكون في حيرة ، أنضحك أم نبكى على أنفسنا من خلال هذه الشخصيات التي تجسد لنا على خشبة المسرح مأساة وجودنا على الأرض ، أو - إن شئت - مأساة الملهة الكبرى ، وهى الحياة .

أى ملهة أو أى مأساة نعنى ؟

إن مسرح «بكت» مثلا يعرض لنا قضية الانتظار غير المحدد ، الانتظار المصحوب بالقلق البالغ بسبب شيء قد يحدث أو لا يحدث . وقد يكون هذا الشيء قدوم شخص ما يخلصنا من مصيرنا الممتم ، وقد يكون الخلاص نفسه هؤلاء العجزة البائسين الذين هم البشر . ففي مسرحية (لعبة النهاية) ، التي عرضت على المسرح في سنة ١٩٥٧ ، تظهر أمامنا أربع شخصيات تحتضرن تحت ضوء رمادى قائم ، واحدة منها لا يمكنها الوقوف ، وهى شخصية «هام» Ham العجوز المشلول ، والثانية لا يمكنها الجلوس ، وهى شخصية «كلوف» Clov الخادم شبه الكسبيح ، أما الثالثة والرابعة فهما «ناج» و«نيل» Nagg and Nell ، اللذان بلغت بهما الشيخوخة منهاها ، حتى إنها قد وضع كل منهما في صندوق قمامة على حدة ، ولم يبق لهما في الدنيا سوى التسلية في التنبؤ والتكهن بآلام الغير . والكل ينتظر الخلاص دون جدوى .

أما المسرحية الأخرى فهى «في انتظار جودو» ، التي سبق لنا ذكرها ، والتي قدمها المخرج «روجيه بلان» Roger Blin في سنة ١٩٥٣ . وهى تعرض لونا من الانتظار المفضى لانهية له لصعلوكين هما «استراجون» أو «جوجو» Estragon-gogo و«فلاديمير» أو «ديدى» Vladimir-Didi وهما ينتظران شخصا أسطوريا أو على الأقل وهما يدعى «جودو» Godot ، فهو بالنسبة لهما يعد الخلاص والأمل في المستقبل ، وإن كان أحدهما في اطمئنان مفرط لاتراع فيه ، في حين يغلب على الآخر القلق ثم الملل ، ومن ثم يبلغ به اليأس درجة تجعله يكف عن أن ينتظر «جودو» أو يأمل في رؤياه .



فلاديمير : جائر .

استراجون : وهلم جرا ؟

فلاديمير : يعنى ... المقصود ...

استراجون : إلى أن يأتى ؟

فلاديمير : إنك عديم الرحمة .

استراجون : لقد جئنا بالأمس ^(٤)

ويستمر الحديث على هذا النحو بين «استراجون» و«فلاديمير» أو «ديدى» و«جوجو» إلى أن يقدم شخصان آخران هما «بودزو» و«لكى» Lucky-Pozzo ، أحدهما يجر الآخر من عنقه . ويفهم عندئذ أنها السيد والعبد . وبظل «لكى» صامتا تماما حتى يؤمر من سيده بأن «يفكر» . فيبدأ فى هذيان لاحد له ولا يفهم منه شيء . ثم يخفيا ويظهر فجأة غلام يبشر بقدوم «جودو» فى اليوم التالى . ولكن المشهد يتكرر تقريبا فى اليوم التالى وعلى نفس النمط ، وتنتهى المسرحية حيث بدأت .

ويمكن للمشاهد أن يتخيل انتظارا آخر إلى ما شاء الله ، فالمصير المحتوم على «فلاديمير» و«استراجون» أن ينتظرا هذا «الجودو» الذى لا يأتى ولا ينفى .

والملاحظ هنا تكرار المشاهد وتكرار النهاية على نفس نمط البداية . إلى أن يسدل الستار على نفس المنظر الذى فتح عنه . وهو أمر يزيد الأشخاص إرهاقا وتعبا وعجزا وإحساسا بالملل . فبمرور نوع من التفكك فى المظهر والتعبير على نحو يؤدي بالمشاهد إلى إحساس بالقلق والضيق والتوتر . فبتنا شعور بالانقباض إلى هؤلاء النساء فى مشاركتهم انتظارهم لهذا الشخص الذى ربما لم يوجد على الإطلاق .

وهذه المشاركة تبدو مقصودة من المؤلف عندما يتحدث الممثل على خشبة المسرح موجها عباراته إلى الجمهور أحيانا ، مثلما يتحدث فى السرك مثلا . أى أن المشاهد يجد نفسه فى عملية اندماج كلى ، لا من الناحية الذهنية فحسب . بل أيضا من الناحية النفسية والوجدانية . وهذا هو المقصود .

ويبدأ المتفرج فى التساؤل : ترى من «جودو» ، أو ما فائدة الانتظار الذى لا حدود له ولا هوادة فيه ؟

فالمسرحية قطعاً غير مسلية بالمعنى الدارج . وما الواضح أيضا أن أى إنسان شاهد هذه المسرحية سيحد نفسه بفكره وجود الجمهور ووجود ممثلين وعباب الشخص الرئيسى الذى يحمل اسم المسرحية . وهو تسانك من أحد أدنى فرصة للاسترخاء فى مقعده على الإطلاق . بل سيحد من مشاعره من الأعصاب متوتر الحواس أمام ما يرى وما يسمع من عبارات وحركات غير متهممة من الوهلة الأولى . مرعيا على التفكير فى كل ما تحسده الشخصيات أمامه على خشبة المسرح .

فالتحيز الأساسى . كما هو الحال فى أغلب مسرحيات العبث ، هو ذلك الوجود الشرى الملقى فى أى زمان أو أى مكان . ولذا لم تكن هناك أى محاولة فى الإخراج مثلا لتحديد الزمان والمكان . وإبراز معالم ديكور مسرحى بمعنى الكلمة . بل أدر هناك مجرد شجرة جافة ، وأريكة خشبية . فى أرض جرداء . وهذا هو كل ديكور هذه المسرحية .

والواقع أنه ليست هناك مسرحية أو شخصيات أو أحداث بالمعنى التقليدى فى دنيا المسرح . بل يتجه كل شيء على الإطلاق منذ اللحظة الأولى إلى شن هجوم عنيف وبلا هوادة على كل معتقدات الإنسان العادى ومقدساته ، ظاهرا كان هذا الهجوم أم مستترا . فنذ بداية هذه اللعبة اللعينة ، أى انتظار لشيء ، تستطيع التحقق من رمزية هذا الاسم «جودو» من حيث إنه مشابه لكلمة «جود» بالإنجليزية أى (الله) .

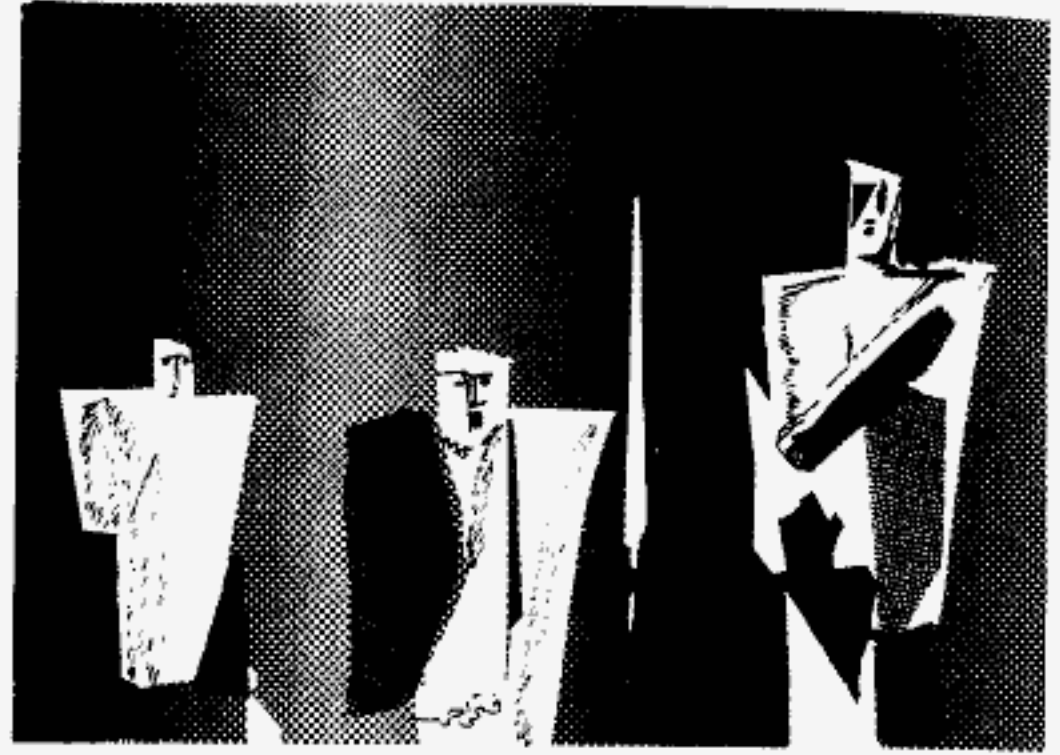
وقد حاول كثير من النقاد أن يقربوا بين وجهة نظر «بكت» والمفكر الفرنسى «بليزباسكال» Blaise Pascal من ناحية فى نظريته الشهيرة : (ضالة الإنسان بدون الله) . وبينها وبين الفيلسوف الألمانى «فريدريك نيتشه» Frédéric Nietzsche - من جهة أخرى - فى اعتقاده (أن الله قد مات) ، بل قربوا أيضا بين «بكت» وبين الفلسفة الوجودية السارتريّة الملحدة .

وكل هذا يمكن الخلوص إليه فى ضوء العرض نفسه الذى يستمر حوالى ساعتين ونصف ساعة دون ظهور «جودو» ، ويقال لنا من آن إلى آخر خلاله إنه قد يحضر يوما ما . فى وقت ما .

ولكن كيف نحضى لوقت . نحن المشاهدين والممثلين . فى انتظار الغالب الأسطورى ؟ فالمشاهد عليه أن يتطرر حدوث شيء . من خلال العرض (ولانقول الحدث) . أما الممثل فيقول أى شيء . فهو يعلم علم اليقين أن الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك . والوقت أو الزمن هو الشخصية الجوهرية . أو هو العنصر الأساسى ، إذا جاز لنا هذا التعبير ، فى أى مسرحية من مسرح العبث . وهو يؤدي بالإنسان حتما إلى الشيوخة والعجز ثم الفناء المؤكد الذى لا مفر منه .

والزمن المسرحى هنا دائرى . أى أنه ينتهى حيث بدأ بدأ . وهذا يوضح لنا أن كل يوم ماهو إلا تكرار سحيق لما سبقه وما سيمعه . فليست هناك نهاية . لاسعيدة ولا مأساوية . كما سبق لنا القول . بل النهاية تكرار طوق الأصل للبداية . وهذا ما جعل «ديدى» و«جوجو» لا يأتون أبدا . بل أنهم الأسبق . فكل يوم يسبب الآخر فى الملل والرواية

مثلا ، بالنسبة إلى الإنسان المعاصر ، ففكرة اللجوء إلى القوى العليا أو إلى الله سبحانه وتعالى ، لم تعد قائمة ، ولم تعد ممكنة في عالم عرف القنبلة الذرية والهيدروجينية ، وذاق مرارة الحروب البشعة والكوارث الناجمة عنها ، وعانى كثيرا من الدمار والاستعمار ، وحلت به أزمات اقتصادية خطيرة ، أدت أولا إلى حرمانه من نعمة الأمان بصفة عامة ، وثانيا إلى تشوه المجتمع بطريقة ما . لم يعد هناك مكان للقيم العليا التي يستند إليها الإنسان في سلوكه ، والتي يعتمد عليها في تصرفاته الشخصية والاجتماعية ، ففكرة الإيمان ذاتها - كما رأينا - اضمحلت أو اختفت على أثر كل ما حدث من أزمات وكوارث ، ولم يعد يسمح للإنسان باللقاء عبء وجوده على أحد سوى نفسه ، فعليه أن يتحمل مسؤولية قدره ووجوده ، مثلما أوضحت الفلسفة الوجودية ، ومن بعدها فلسفة العبث نفسه ، فلا يمكن لإنسان أن يرجع بمسؤولية وجوده إلى قوة عليا يعتمد عليها في كل شيء ، ويعمل بها حدوث كل شيء .



لقد صار حتما على الإنسان إذن أن يتحمل بشجاعة وبصفة شاملة معنى وجوده ، مع علمه بأنه لا عون له ولا أمل في الفرار من المصير ، كما صار عليه ألا ينتظر أية معجزة دينية أو ميتافيزيقية ، فالوجود البشري يأتي من العدم ويفنى في العدم . وإلى أن تحل النهاية ، على الإنسان أن يواجه واقعه على نحو ماتفعل شخصيات المسرح .

وخير مثال على ذلك ، وجود «ناج» و «ميل» محبوسين في صندوق قمامة ، وغير قادرين على الخروج منها إطلاقا .

ونفس الشيء يتكرر بصورة أخرى في : «آه ! الأيام الجميلة»^(٧) ، حيث تدفن الشخصية الرئيسية وهي حية ، ولكنها مدفونة حتى نصفها في تل من الرمال أو التراب ولا يظهر منها سوى رأسها وذراعيها . وهي تستمر في حوار مع نفسها ، تستعرض فيه شريط حياتها .

وأى محاولة للفرار من هذا القدر المحتوم ، هي إما مستحيلة بسبب العجز المادي ، كالشلل والكساح والشيخوخة والمرض ، وإما منتية إلى الفشل المؤكد . والبشر ملتصقون اثنين اثنين في صورة أزواج أو أصدقاء ، كما رأينا في حالة «ديدي» و «جوجو» ، و «لاكى» و «بودزو» ، و «ناج» و «نيل» ، و «هام» و «كلوف» .

وأبضا فإن فكرة الموت القريب التي تلازم الإنسان أبنا كان ، تعود فتظهر في مسرحية «صلاة» لأريال ، حيث نجد شخصين ، المقروض أنها زوج وزوجة ، يصليان على قبر ما .

أما عند «يوجين إيونسكو» ، فتطالعنا فكرة النهاية أو الفناء البشري المحتوم في صورة أخرى هي في رأينا أكثر تأثيرا وشراسة لأنها في قالب هزلي ، على نحو ماسنرى .

لقد قدر للإنسان أن يستمر في هذه اللعبة المصيرية القاسية حتى يبلغ ذروتها ، أي نهاية اللعبة ، ألا وهي فناؤه . أما أيام حياته فما هي إلا بؤس وشقاء . لماذا ؟ لأن البشرية تجد نفسها وقد ألقي بها في عالم قاس شرس في قسوته ، فالأشياء التي من حولنا تحيطنا بصمت رهيب ، ولا نستجيب لنا إلا عندما تعذبنا أو ترهقنا أو تسحقنا سحقا . ومن ثم يبدو

استراجون : ولكن أى سبت ؟ وهل نحن في يوم السبت ؟

فلاديمير : ألا يكون يوم الأحد مثلا ؟ أو الإثنين ؟ أو الجمعة ؟

(ينظر حوله في رعب كأن تاريخ اليوم محدد في المنظر الذي يحمله فيه يئس) لا ، ليس هذا معقولا .

استراجون : أو نحن في يوم الخميس ؟

فلاديمير : ولكن ما الحل ؟^(٨) .

وتعديد المسرحية بفصلين ، يوضح لنا أنها على هذا الخط الاستاتيكي نفسه ، فليست هناك أى ديناميكية في الأحداث تجعل الخط الدرامي يتصاعد مثلا ، ولكن الوضع يظل على ماهو عليه ، على نحو يدل على رتابة الحياة وعدم حدوث أى تغيير فيها .

ولست هناك حبكة درامية ، أو حتى خط درامي مفهوم ، فإذا ما أقدم أى من الشخص على أى عمل فإنه سرعان ما يعدل عن الفكرة بمجرد التفكير فيها . فالشخصية المسرحية غير قادرة على الإقدام أو التصرف ، بل تصبح شخصية هزلية أقرب إلى مهرج السيرك ، إذ تستمر في حياة لا معنى لها ولا أمل فيها إلا انتظار دون حاسة وبلا حرارة حتى إنها تصيب المتفرج بخيبة أمل أو استياء نتيجة لعدم قدرتها على إنجاز أى قرار أو الإقدام على التصرف اللازم في ظرف معين . وتزيد من توتر المشاهد تلك العبارات التافهة السطحية التي لا معنى لها على الإطلاق ، على الأقل في مستهل الحوار ، شأنها في هذا شأن الأهمية التي تعطى لأنفها الأشياء . وعلى سبيل المثال ، هناك الاهتمام البالغ الذي أبداه «استراجون» أو جوجو في النقاط الحذاء البالي ، وفي التركيز الشديد حين راح يحملق بنظره في داخله ، ثم يلقيه أخيرا دون أى تغيير أو تعليل .

وعلى الجملة يتضح أنه ليس هناك أى حل لأى شيء ، فكل شيء زائف أو زائل حتى النهاية ، فالحياة هي القبر كما يذكر بكت في مسرحية «لعبة النهاية»^(٩) ، وهي سلسلة من العذاب المرحلي ، يذوقها الإنسان في الشيخوخة قبل أن يتلاشى في العدم .

والشيء الواضح من خلال المسرحية أنه لا مكان للحل الديني ،

هذا العالم كأنه آلة عملاقة مفترسة تفتك بالبشر وتقتضى عليهم كالدباب . إن الوجود الحقيقي مهدد دائما باللا وجود ، متمثلا في الصمت ، والفراغ ، والملل ، والموت ، والدمار ، واحتكار الآلة لجهود الإنسان على نحو جعل منه مجرد جزء من دولاب المدينة الحاضرة ، يؤدي غرضا معيناً محدوداً هو الإنتاج المادي الملموس لرشاء المجتمع البرجوازي الحديث ، أو للمعاونة في استغلال مجتمع لآخر عن طريق الحروب . هذا هو الشيء القاطع الذي لم يعد هناك مفر منه . إن شيئا مؤلما ومفجعا قد حدث يسمى بالأيديولوجيات ، ولم يعد أى تفكير مصرى بطابق الحقيقة : فباسم الأيديولوجيات السياسية مثلا ، نحول الحقائق إلى زخارف لفظية ، أو إلى وسائل استغلال مستتر ، يسلب الشعوب حقها في الحرية ، ومن ثم في الحياة الآدمية .

وهذا ما يبدو واضحا في مسرحية «بوجين إيونسكو» السياسية «الخراتيت» Rhinocéros ، حيث يتعرض المكان للاستعمار النازي الذي حول المجتمع الأوربي بعد الحرب العالمية الثانية في محيلة الكاتب إلى خراتيت ، أى إلى نوع شرس وقاس من الحيوان ، يزداد ضراوة عندما يثار ولا يعرف أنيساً أو أليفاً ، بل يعيش دائما منعزلا وحيدا .

وفكرة العزلة والانفرادية تمنع بنصيب الأسد في مسرح العيب بصفة عامة ، وفي مسرح «بوجين إيونسكو» بصفة خاصة . فبالرغم من وجود أعداد هائلة من المجتمعات البشرية ، تتحرك وتغدو ونجى في الشوارع والمدن ، فإن الإنسان يجد نفسه دائما وحيدا ، ومرارة الوحدة تكاد تقتله أو نصيبه بالجنون .

والبطل (إذا سمح لنا باستخدام هذا الوصف ، إذ أصبح بطلا بلا بطولة) هو أشبه بالدمية المتحركة في مسرح العرائس مثلا ، أو أشبه بمهرج السيرك الهزلى الضاحك الباكي . إنه شخصية تتمركز حول ذاتها ، وتثبت وجودها بقدر ماتدخل في صراع ومواجهة مع الآخرين . ومن ثم صارت العلاقات الإنسانية والاجتماعية لتلك الشخصية تتحدد من منطلق غريزة عدوانية وليس من منطلق أحاسيس المودة والعطف . ذلك أن الإنسان أساسا يعاني من الحياة ولا يتمتع بها ، كما رأينا في مسرح «بكت» . ومن ثم تنتهى حياته مع الآخرين ومع نفسه إلى ضرب من العزلة والتوحد .

وهكذا فإن مسرح العيب في إجماله يبرز لنا توحيد الإنسان وعزلته بكل أبعادها المروعة . وهذا ما أبرزه مسرح «أداموف» و«شحاته» و«جونيه» و«بكت» و«إيونسكو» ؛ فوحدة الإنسان المعاصر الموحشة تعد ركيزة أساسية لمسرح العيب .

إن المرء ليتأبه الشعور بالكآبة حين لا يجد - وهو في قلب الزحام - من يشاركه مخاوفه ، أو سعادته ، أو مشكلاته . وأيضا لا يجد ما يؤمن به ، ولا من يؤمن به . والعالم المحيط به ليس إلا عالما خائفا ومحيفا ، يطوقه في قسوة ، ويحاصره بالمادة التي تغمره أو تطارده حتى النهاية ، وهذا ما يرمز إليه «إيونسكو» مثلا بتكاثر المتاع وقطع الأثاث الذي يزحم

السلم والشقة في مسرحيته «المستأجر الجديد»^(٨) أو تكاثر «عش الغراب» الذي يتضاعف كل دقيقة من حول شخصيات مسرحية «أميديه أو كيف نتخلص منه»^(٩) لنفس الكاتب . أما علاقة الأفراد بعضهم ببعض فتكشف عن حقيقة مفجعة هي علاقة المستغل بالمستغل ، في علاقة «لكى» و«بودزو» في مسرحية «بكت» . وكذلك الحال في مسرحية «جان جونيه» (الزئوج)^(١٠) وغيرها .

أما علاقة الزواج فهي المهزلة الكبرى والشغل الشاغل «لإيونسكو» حيث تمثل أهم المعالم في عالمه المسرحي . ونذكر على سبيل المثال مسرحية «المغنية الصلعاء»^(١١) ، التي تقدم إلينا زوجين هما (مستر ومسر سميت) ، وهما من ضواحي لندن ، حيث يرفع الستار عن ثثرة الزوجة التي تبدو كأنها في جلسة عائلية هادئة ، فهي تحيك جوارب زوجها الجالس في كرسيه ، مستغرقا في قراءة الصحف ، ولكن سرعان ما تنقلب هذه الثثرة إلى شبه هذيان أو هلوسة ، تثير المشاهد نفسه إلى أقصى درجة . والمدهش أن الزوج لا يستجيب لها إلا بههمة من حين إلى آخر ، على نحو يعبر عن عدم اكتراثه مطلقا لما تقول زوجته . ثم يأتي زوجان آخران هما من أصدقائها ، قادمين لزيارة «آل سميت» ، ويدعيان «آل مارتن» . ولكن السيدة «مارتن» تكشف ، بمحض الصدقة ، ومن خلال سياق الحوار الهزلى للغاية ، أنها زوجة مستر «مارتن» ، فهي تقطن في نفس الشقة . وما أكثر عجائب الصدق - على حد تعبيرها - إذ يتضح لها أنها يتقاسمان نفس الفراش ، وأن لها نفس الطفلة ...

وهكذا تبدو لنا الفجوة بين الأزواج واضحة ، كما يتضح عدم قيام اتصال روحي أو وجداني حقيقي يربط بين شخصين من المفروض أن تجمع بينهما أسى علاقة وأعماقها . ولكن ضواغط الظروف الاجتماعية المعاصرة تجرد إحساسات الإنسان حتى إنه يصل إلى درجة يمارس فيها الحب لمجرد البقاء كما يتضح في مسرحيتي «إيونسكو» (جاك أو الخضوع)^(١٢) و (المستقبل في البيض)^(١٣) . «فجاك» سبتروج حسب اختيار أهله ورغبتهم عروسة «روبرت» التي قد تكون «روبرت رقم ١» أو «روبرت رقم ٢» أو «روبرت رقم ٣» فلا فرق ، إذ المهم أنها أنثى . وهذا هو الشيء الوحيد الذي يؤخذ في الحسبان .

و«روبرت» هذه ترتدى قناعا ، وهي بهذه الطريقة تستطيع أن تخفى مشاعرها . وفي مسرحيته «هلوسة ثنائية»^(١٤) تقدر ما نشاء ، تتضاءل الصفة الشخصية للإنسان حتى إنه يصبح مجرد هو وهي بلا إسم مميز . وتتطور المناقشة الحامية بينهما إلى حد الشجار حول موضوع معين .

هو : ولكن أصغني ، أصغني إلى على الأقل .
هي : وماذا تريد أن أصغني إليه ؟ إلى أصغمت وأصغني إليك منذ سبعة عشر عاما ؛ سبعة عشر عاما وقد انتزعتني من زوجي ؛ من بيتي .
هو : ولكن هذا ليس له أى شأن بالمسألة الآن .

هي : أى مسألة ؟
هو : المسألة التي تناقشها .
هي : انتهى الأمر ؛ ليس هناك مسألة . القواقع والسلحفاة هما نفس الحيوان .

وتتجلى هنا تفاهة العبارات ، بل تفاهة الموضوع نفسه الذي يجمع بين الرجل والمرأة حتى يبلغ بهما حد الشجار . لم تعد هناك أشياء جوهرية أو قضية محددة ، مصيرية كانت أو مجرد عاطفية ، تجمع بينهما . وكل ما يربط بينهما هو إحساس بالندم والمرارة لهذا الارتباط المثير للشفقة أو للاشمئزاز ، مثلما رأينا في حالة « ناج » و « نيل » .

وهكذا نظهر لنا الفجوة ، حيث تصبح المرأة مجرد رقم يتعرف به عليها من يضطر إلى معاشرتها ، وتصبح صفاتها الأساسية هي أن تبيض في سلة كبيرة حتى يتكاثر البيض ، تعبيرا عن قدرتها على الإنجاب المستمر لتعمير العالم الذي يرقص على الهيدروجين بلا حساب للأخطار والأهوال . فقد ينشجر هذا الهيدروجين يوما فتفنى المدينة بل البشرية جمعاء . وقد رأينا كيف أن الحروب عمومًا شكلت الخطر «جسيم» الذي هدد كيان المرء المعاصر وجعله لا يؤمن بشيء من القيم العليا ، كما دفعه إلى رفض فكرة العناية الإلهية ، واستنكار الأوضاع الاستبدادية والشعارات المزيفة .

وكل نوع من الطغيان أو السلطة العشوائية الطاغية مرفوض من أساسه . وما من شيء يعطى الإنسان الحق في فرض سلطانه على الآخر أو وقع حرته .

ومن هنا رأينا كتاب مسرح العبث يعرضون مظاهر السلطة في أبشع صورة ، خصوصا في مسرح «أداموف» و«جونيه» و«إيونسكو» الذي رسم لنا صورة قمع السلطة المعنوية في مسرحيته الشهيرة «الدرس» . فالأستاذ يكاد يقتل فريسته ، أي تلميذته ، لعدم استيعابها السريع لكل ما يلقنها إياه . وتظهر لنا كذلك ملامح من القمع الذي تمارسه السلطة في «شهداء الواجب»^(١٥) مثلا ، حيث يكاد البطل الهزلي يخنق تحت ضواغط الشرطي الذي يأمره بالأكل والمضغ بلا توقف .

والسلطة قد تكون سياسية مثل سلطة الحكام النازيين الذين أرادوا تغيير ملامح البشر إلى خرافيت ، أو غيرهم من الحكام الطغاة في أي نظام ، وقد تكون إرهابية لتزييف الإيديولوجيات ، وتضليل المرء وتعريضه للضياح ، وهذا ما يعالجه مسرح «جونيه» أساسا .

والسلطة قد تبدو لنا في شخص الحاكم أو الشرطي أو رئيس العمل أو الزوجة أو حتى الخادمة ؛ وهذا أحدث نوع من الاستغلال في الطبقة البورجوازية التي أصبحت مستعبدة نتيجة لمطالب الحياة العصرية . ونتيجة للإفراط في الترف والبذخ والرخاء المادي من ناحية ، وأسيرة - من ناحية أخرى - للقبل والقال والمظاهرات التي تتحكم في كل سلوكياتها . وفي هذا العالم المقلوب لم تعد الأشياء والأشخاص في مكانها الصحيح ، حتى إن الخادمة تؤنب سادتها في عنف يدعو إلى الدهشة ، كما هو في «المغنية الصلحاء» ، وتتواطأ مع الأستاذ في «الدرس» . وفي مسرح «جونيه» ينقلب الوضع تماما فتأخذ مكان سيدتها في مسرحية «الخادومات»^(١٦) .

ومن هنا نستنبط أسلوبا حرقا حديثا استخدمه بلا استثناء جميع كتاب مسرح العبث ، وهو استخدام البعد الثاني في المسرح .

هو : لا ليسا بنفس الحيوان .
هي : أجل بل هما نفس الشيء .
هو : ولكن كل الناس سيقولون لك ذلك .
هي : أي ناس ؟ أليس للسلحفاة حراشيف فوق ظهرها ؟ أجب .
هو : ثم ماذا .
هي : والقوقعة أليس لديها مثل ذلك ؟
هو : نعم . ثم ماذا ؟
هي : والقوقعة والسلحفاة ألم تتقوعا في جلدكما هذا ؟
هو : نعم . ثم ماذا ؟
هي : أليست السلحفاة أو القوقعة حيوانا بطيئا لزجا ذا جسم قصير ؟
أليست نوعا من الزواحف الصغيرة ؟
هو : نعم . ثم ماذا ؟
هي : ثم ألا ترى أنني أستدل وأثبت ؟ ألا يقال بطي مثل السلحفاة ، أي بطي مثل القواقع ؟ والقواقع ، أعني السلحفاة ، ألا ترحف الواحدة بنفس الطريقة مثل الأخرى ؟
هو : ليس كذلك تماما .

هي : ليس الأمر كذلك ؟ لماذا ؟ أتريد أن تقول إن القواقع لا ترحف ؟
هو : أجل .
هي : ألا ترى نفس الشيء بالنسبة للسلحفاة .
هو : بلى .
هي : عنيد ! فوقع ؟ اشرح لي لماذا ؟
هو : لأن
هي : السلحفاة ، أي القوقعة ، تنتزه بمنزلها الذي شيده بنفسها ، ومن هنا جاءت كلمة قواقع .

هو : القوقعة قريبة من الحلزون ؛ فهي قوقعة بدون منزل . أما السلحفاة فلا صلة لها بالحلزون ، ها ! أتري الآن أنك لست على حق ؟
هي : ولكن افهمني ، إنها المتخصصة في علم الحيوان ، اشرح لماذا أنا لست على حق .
هو : لأن لأن
هي : تحدث عن هذه الفوارق ، إذا كانت هناك فوارق .
هو : لأن الفوارق ، ولكن هناك أيضا مجرد تشابه ؛ أنا لا أنكر ذلك .
هي : إذن لماذا أنت مستمر في الإنكار ؟

هو : الفوارق ؛ هي أن هي أن ولكن ما الفائدة إذا كنت لا تريد أن تعترف بها ؟ كل هذا صعب جدا ؛ ثم إنني شرحت لك كل شيء من قبل ولن نبدأ المناقشة من جديد . لقد ضاق صدري .

هي : إنك لا تريد أن تشرح لأنك لست على حق . وأنت لا تستطيع إبداء الأسباب لجرد أنه ليست لديك أسباب . وإذا كنت حسن النية فإنك سوف تعترف بهذا ، ولكنك سيبى النية . إنك دائما سيبى النية .

الكوميديا الشعبية الغليظة المبالغ فيها ، كما لو كان الكاتب يريد أن يقتحم كل حاجز بين المشاهد والممثل ، ويحرك في نفسه الدفينة غريزة الضحك التي تفرج عنه وعن كل ما هو مكبوت في نفسه .

فالإضحاحك أسمى رسالة للمسرح مادام غير مبتذل . وإذا كان المثل الشائع يقول إن « شر البلية ما يضحك » ففكرة الضحك مع الآخرين على أنفسنا ، تكون في غاية النبل والشجاعة ، النبل لأنه يشارك شخصا أي شعور يستطيع أن يخفف عنه وعن الآخرين . ومن ثم فإن مسرح العبث يلقننا درسا في المحبة والإخاء ، كما يعلمنا كيفية التخلص من عبوبنا الدفينة ، ومعتقداتنا المتجمدة ، بأن نسخر منها ونهزأ بها ، فنكون بعد ذلك أقوى من رذائلنا ، وأقدر على مجاوزتها . أما الشجاعة ، فتتلخص في التغلب على الصعاب والشدائد ، لأن المرء بالرغم من هول مصيره ، يتعلم كيف يواجه صعوبة هذا المصير ، ومن منطلق الإحساس بالمسؤولية الكاملة .

وبذلك يعد مسرح العبث مدرسة للمشاهد ، يتدرب فيها لتدريجيا على مواجهة نفسه أولا ، والآخرين ثانيا ، ثم العالم المحيط به ثالثا ، فيرفض الركود الفكري والجمود في الإحساس والتزييف في الواقع ، كما يعود إلى طبيعته ، إنسانا بنم بالحليقة ، وربما استرد - في هذه الحالة - أملا في أن يحيا الحياة الحقيقية للبشر ، في عالم تسوده قيم عليا ، وابتسامة مشرقة ، في مجتمع كرم متجاوب مثل الذي يحلم به « براغيم » بطل « إيونسكو » اللابطولي .

نرى هل نستطيع أن نبحث عن الحكمة في مسرح العبث ؟

● هوامش

- (١) Léonard Pronko , Théâtre d'Avant-garde—Denöel 1963, P. 13.
- (٢) Martin Esslin , Théâtre de l'Absurde—Buchen chaste 1963, P 20.
- (٣) Albert Camus , Le mythe de Sisyphe.
- (٤) Samuel Beckett , En attendant godot. Acte I scène I.
- (٥) S. Beckett. En attendant godot. op. cit.
- (٦) Samuel Beckett . Fin de Partie.
- (٧) Samuel Beckett . Oh! Les Beaux Jours.
- (٨) Eugène Ionesco . Le Nouveau Locataire.
- (٩) Eugène Ionesco , Amédée ou Comment s'en débarrasser.
- (١٠) Jean Genet , Les Nègres.
- (١١) Eugène Ionesco , La Cantatrice Chauve.
- (١٢) Eugène Ionesco , Jacques ou la soumission.
- (١٣) Eugène Ionesco , L'Avenir est dans les oeufs.
- (١٤) Eugène Ionesco , Délire à deux—(Atant qu'on veut).
- (١٥) Eugène Ionesco , Victimes du devoir.
- (١٦) Jean Genet , Les Bonnes.
- (١٧) Eugène Ionesco , Tueur gages.

وهذا الأسلوب مستمد من الكاتب المسرحي الإيطالي المعاصر « لويجي بيرانديللو » ، الذي يعد رائدا في تجربة المسرح الحديث . فالبعد الثاني ، أو عملية المسرح في المسرح ، تمكن الممثل عن طريق العودة إلى الوراء من أن يتقمص دورا مزدوجا لنفس الشخصية أو لشخصية أخرى ، ويتخيل أنه يجسد شخصية معينة تتناسب معه ومع قدراته .

وهنا يتدخل علم النفس بصورة مباشرة ، حيث يكون هذا العرض في البعد الثاني للمسرح معبرا عن كل ما يجول في اللاشعور أو في العقل الباطن للشخصية الأصلية . وطبيعي أن يظهر أساسا إلحاح الغريزة الجنسية أو الغريزة العدوانية التي تحكم سلوك البشر . مثلما هو الحال في مسرحية « إيونسكو » « شهداء الواجب » ، التي سبق أن تحدثنا عنها . ومسرحية « قاتل بدون أجر »^(١٧) . حيث يقتل القاتل مجرد لذة القتل .

وننتقل الآن إلى نقطة مهمة في حرفة العمل الدرامي : فأكثر مسرحيات العبث ، تعتمد على أسلوب التجسيد أو التركيز ، بمعنى التضخيم إلى حد المبالغة المفرطة التي تصل إلى درجة الكاريكاتير في المظهر وفي الحركة . أما من ناحية الحوار أو أساليب التعبير بعامية فإن الكلام لم يعد له معنى في دنيا اللامعقول ، ولكنه أصبح مجرد عبارات جوفاء أو سفسطة مفرطة . ومن أمثلته الواضحة الحوار الذي دار في « الحرائث » حول الفرق بين وحيد القرن الآسيوي ومثله الأفريقي . وكذلك استطراد الفيلسوف في سفسطة يريد أن يؤكد بها أنه لا فرق بين القط والكلب مادام كلاهما له أربعة أرجل ، وإذن فكل الكلاب قطط والعكس صحيح .

والعنصر الأخير المهم في حرفة مسرحيات العبث هو عدم التطابق Inadéquation ، أي عدم ملائمة الكلمة للموقف ، أو الموقف للسلوك ، أو الكلمة للسلوك . ولينبدأ بالعنوان الذي يشير مثلا إلى مدلول معين . ليس له علاقة بالنص كما ورد في « المغنية الصلعاء » التي لا أثر فيها لأى مغنية صلعاء أو ذات شعر .

وهكذا يكون عدم التطابق عنصرا مهما في مفهوم فلسفة العبث نفسها : فالتناس يقولون مالا يفعلون ، ولا يقصدون مايقدمون عليه ، وهكذا .

فمثلا نقول شخصية إنها ذاهبة وتمكث ؛ وتدعى شخصية أنها سعيدة وتبدو في غاية الاكتئاب ؛ وقوم ينتظرون في هفة بالغة خطيبا بخطب فيهم ، فيتضح أنه أبكم وأصم ؛ ويبدأ حفل استقبال حافل لسبعين مدعوا وتظل الكراسي فارغة . ورأينا من قبل كيف أن « جودو » يبشر بالبحر ولكنه لا يأتي ؛ وكيف أن استراجون يهدد بالفرار ولا يحنث . وهذا كله يؤكد الإحساس بالزيف أو بالخداع الذي يترتب على كل حركة وكل فعل بشري .

وإذا كان « بكت » يعرض عن طريق هذا المفهوم مسرحا قائما . يحاكي رؤيته التشاؤمية للمصير الإنساني : فإن « إيونسكو » : العملاق الآخر في مسرح اللامعقول ، يعالج نفس الوضع ولكن برؤية مختلفة تماما : فهو يضع هذا الزيف في الواقع بطريقة هزلية كوميديية خالصة . حتى إنه يتبع بها أقصى حدود « الفارص » Farce ، أي

مسرح الغضب

انظر إلى الماضي في غضب مسرحية تقليدية

قامت فرقة المسرح الإنجليزي بعرض مسرحية « انظر إلى الماضي في غضب » على مسرح البلاط الملكي بلندن يوم ٨ مايو سنة ١٩٥٦ ، وعندما عرضت المسرحية للمرة الأولى على المسرح ، كتب كنيث تينان في الأوبزرفر يقول : « تقدم مسرحية انظر إلى الماضي في غضب شباب مابعد الحرب كما هو بالضبط : إنها معجزة صغيرة ، إذ إن كل الصفات موجودة بها ، تلك الصفات التي كدنا نياس من مشاهدتها على المسرح . »^(١) وقد كان لهذا التصريح أثر عظيم على الجمهور والقراء والنقاد ، إذ لم يكن من السهل تجاهل رأي كنيث تينان ، ولذلك اعتبر النقاد انظر إلى الماضي في غضب مسرحية ثورية سوف تمهد الطريق لمرحلة جديدة في الدراما الإنجليزية^(٢) . ولكن لم يمض وقت طويل حتى وضع أن الكاتب لم يكن في استطاعته أن ينجز الآمال التي أقيمت على عاتقه ، وكذا المسرحية لم تمهد الطريق لمرحلة جديدة في الدراما الإنجليزية . فالمسرحيات التي كتبها جون أوسبورن بعد انظر إلى الماضي في غضب فقدت أي « غضب » استطاع النقاد أن يستخرجوه من مسرحيته الأولى ، وأمكن ترويض المؤلف المسرحي « الغاضب ! » إلى درجة أن بدأ يكتب مسرحيات تعرض في المسارح التي تدار بطريقة تجارية وفي السينما والتلفزيون .

نجيب فايق أندراوس

كيف يتصل الناس بعضهم بالبعض الآخر^(٣) ، كما لو كان الرجال والنساء ليس لديهم ما يفكرون فيه أو يهتمون به إلا الجنس .

إنها مسرحية كثيفة مليئة بالحزن والدموع تفتقر إلى الأمل والضحك .^(٤) وتبدأ مسرحية انظر إلى الماضي في غضب - التي يعتبرها بعض النقاد « ميلودراما »^(٥) - بعد ظهر أحد أيام الآحاد ، بزوجين شابين: جيمي يورتر وأليسون . وهما يعيشان في مسكن مكون من غرفة واحدة ، غرفة « الكرار » بأحد البيوت الواسعة المبنية على الطراز الفيكتوري . والمشهد الذي تبدأ به المسرحية مثير إلى حد ما ، فجيمي وكليف - صديقه - يقرآن الجرائد بينما تقوم أليسون بكى بعض الملابس . وكليف هذا الذي يظهر في الحجرة مع الزوجين الشابين هو - كما نتبين من الحوار - صديق لجيمي ويسكن في حجرة أخرى من نفس المنزل ، ولكنه يقضي أغلب أوقاته مع الزوجين الشابين . والواقع أن

وإذا كان « هدف الأدب الأساسي ليس إرضاء المجتمع بل الكشف له عن حقيقته »^(٦) كما يقول كبارى في كتابه علامات في الدراما المعاصرة . فإن انظر إلى الماضي في غضب تفشل تماماً في تحقيق « الهدف الأساسي للأدب » . فهي لا تكشف للمجتمع عن حقيقته ، بل تنشر اليأس فيه بوصف الناحية الحيوانية لأكثر فئات الجيل الجديد انحلالاً . إنها تتجاهل الأغلبية الساحقة للجيل الجديد ، تلك الأغلبية التي تساعد في تنمية القدرات الإنسانية وتقدمها ، وتركز على هؤلاء الذين يعيشون في فراغ ، ويعتقدون أن تحقيق رغباتهم الجنسية هو الهدف الأوحى في الحياة بعد أن فقدوا إيمانهم بقدرة الفرد والجماعة على الكفاح .

ويعترف أوسبورن نفسه بهذه الحقيقة ، فهو يقول في حديثه لتلفزيوني : « أعتقد أن هذه العلاقات بين الرجال والنساء هي الأشياء الحيوية في الحياة .. واهتماماتي تتركز أساساً في العلاقات بين الناس ،

أوسبورن هنا يقلد برنارد شو في «المعيشة الثلاثية» البريئة التي خلدها في مسرحية كانديد^(٧).

وكليف - حسب كلام جيمي - هو الصديق الوحيد الذي تبقى له ، وهو في نفس سن جيمي ، قصير القامة ، أسمر اللون ذو عظام بارزة في الوجه ، وهو يتمتع بالذكاء القاطري الحزين الذي يميز الذين يتقنون أنفسهم بأنفسهم ، ويمكن اعتباره «التقيض الطبيعي اللطيف لتصرفات جيمي»^(٨). فقد يتعارك الاثنان ويتبادلان السباب طوال النهار ، ولكن هذا يرجع إلى خلفيتها الاجتماعية أكثر مما يرجع إلى الشعور بالعداء . فكليف يقول : «إننا معتادون على الشجار والإثارة في الحى الذى جئت منه»^(٩).

ويدلى جيمي في نهاية المسرحية برأيه في كليف فيقول له : «لقد كنت صديقا وفيا ، كريما وطيبا ، ولكنى على استعداد تام لأن أتركك ترحل للبحث عن بيت آخر وتتصرف كما يحلو لك ... إنك تساوى نصف دسته من أمثال هيلينا بالنسبة لى ولأى شخص آخر»^(١٠) ، ويقول هيلينا : «إنه سافل نزق قذر ، ولكنه ذو قلب كبير ... وهذا كاف لجعلك تغفرين له أى شيء»^(١١).

وكون جيمي وكليف يحبان بعضهما البعض رغم كل شجارهما يبدو بمنتهى الوضوح في نهاية المسرحية عندما يقرر كليف الرحيل . فالأسباب التي يقدمها كليف لرحيله لا صلة لها من قريب أو بعيد بخلافاتها اليومية : «إن كشك الحلوى ليس شيئا ولكنى أعتقد أنه لابد أن أحاول شيئا آخر ... أعتقد أن هيلينا تقاسى الكثير من وجود رجلين في هذا المكان ، ومستعافى أقل إذا لم يوجد هنا سواكما ... أعتقد أنه يجب على أن أبحث عن فتاة لا تهتم إلا بى»^(١٢).

وهذه الأسباب التي يدلى بها كليف بمثل هذه البساطة وهذا الوضوح تعكس شخصيته ، فالبساطة أهم صفاته ، وهو بسيط إلى حد السذاجة . فعندما يلومه جيمي لأن ملابسه قد اتسخت أو تلفت ، فإنه يفقد القدرة على الحركة ويبحث عن أليسون أو هيلينا كما يفعل الطفل الخائف . فجيمي يثير انتباهه مثلا إلى أنه قد أثلف بنظونه ، فلا يفعل كليف شيئا إلا أن يستدير إلى أليسون ويقول : «ماذا أفعل يا جميلتى ؟»^(١٣) ويحدث نفس الشيء فيما بعد عندما يتعارك مع جيمي فيتسخ قميصه ، إذ إنه لا يفعل شيئا إلا أن ينظر مستغيثا إلى هيلينا : «انظرى ! لقد اتسخ !»^(١٤) ، وعندما تعرض عليه هيلينا أن تغسله له يتردد حتى يحبره جيمي وهيلينا على إعطائه لها .

وتبدو هذه البساطة في جميع تصرفاته وأقواله ، فعندما يعاير جيمي بجهله فإنه لا يزيد عن قوله : «نعم ! وغير متعلم !» ، ويعلن بعد ذلك بلحظات : «إنى أحاول أن أرتقى بنفسى»^(١٥) وهو يعبر بنفس البساطة عن آرائه حتى في مسائل الجنس والعاطفة ، فعندما يعلق جيمي على الخطاب التي أرسلته فتاة مراهقة لحرر إحدى الجرائد تستفسر فيه عما إذا كانت ستفقد احترام صديقها إذا ما أعطته ، يقول : «أتركوفى معها ... هذا كل ما أريد»^(١٦).

ويشعر كليف بعاطفة عميقة نحو أليسون ، ولكنها عاطفة لا يعبر عنها

إلا بالكلمات واللمسات البريئة ، فتصرفاته معها رقيقة وحانية ، فقد يضع يده برقة على أليسون ويقول : «كيف حالك يا عزيزتى ؟» ، «ولماذا لا تتركين كل هذا وتستريحين قليلا ؟ يبدو عليك التعب»^(١٧) ، «شكرا يا جميلتى !»^(١٨) ، ولكن هذه الرقة لا تعنى أنه لا يعتبر أليسون امرأة جميلة جدا وجذابة جدا ، بل يقول : «إنها فتاة جميلة ، أليس كذلك ؟»^(١٩) وقد يقبل يدها ثم يضع أصابعها في فمه ويقول : «إن يدك لذيدة مغرية . هم ... سأعصها»^(٢٠) وهو يقف دائما بجانبها ضد جيمي ويحاول أن يدافع عنها ضد تصرفات جيمي العنيفة قائلا : «أترك هذه الفتاة المسكينة في حالها ... إنها مشغولة»^(٢١).

ولكن تصرفات كليف هذه لا تؤثر في صداقته مع جيمي ، وعندما يقرر الرحيل ، يحاول جيمي أن يحل له مشاكله : «قد تستطيع هيلينا أن تجد لك الفتاة المناسبة ... إحدى صديقاتها الثريات ... أكوام من المال وبدون مخ ... هذا ما نحتاج إليه»^(٢٢).

وقد فعل جيمي بورتر - بطل المسرحية - ما ينصح به كليف بالضبط ، أى تزوج من فتاة تمتلك أكواما من المال وبدون مخ . ويقدم لنا جون أوسبورن جيمي كشاب من أصل بروليتارى قد تخرج من الجامعة ، وهو «نحيل ، طويل القامة ، في حوالى الخامسة والعشرين من عمره ، يرتدى ستره بالية جدا من الصوف التويد وقيص فائقة ، وهو خليط مشوش من الإخلاص والخبث المرح ، من الرقة والقسوة المطلقة ، قلق ، ملحاح ، متكبر إلى أقصى الحدود ، وهى صفات تنفر منه ذوى الإحساس وفاقدية على السواء ، وهو وفى إلى أقصى حدود الوفاء ، وهو وفاء واضح ، وهذا يؤدي بالضرورة إلى أن يكون صداقات قليلة . وهو يبدو بالنسبة للكثيرين مرهفا إلى أقصى حد ، وبالنسبة للآخرين فهو ليس إلا جمعاجا ثنائيا ، وكونه حادا عنيفا إلى هذا الحد يجعله غير ملتزم بأى شيء»^(٢٣).

وهذا الوصف لجيمي بورتر مبهم إلى أقصى حد ، ويمكن تكيفه لأى شخصية أخرى ، أما شخصية جيمي الحقيقية فلا تتكشف إلا من خلال المسرحية .

ويحاول أوسبورن أن يقدم لنا جيمي بورتر كشخصية ثورية منذ بداية المسرحية ، ولكنه يفشل في ذلك ، إذ يبدو جيمي محافظا ، بل ورجعيا في بعض الأحيان ، خلال المسرحية^(٢٤) . حقا إنه يهاجم المؤسسات الاجتماعية السائدة بطريقة ساخرة ، ومع ذلك فإن هجومه سوفى ويفتقد العمق والأصالة . فهو مثلا يسخر من أسقف بروملى لأنه - حسب ما جاء بإحدى الجرائد - «يوجه نداء مؤثرا جدا إلى جميع المسيحيين يدعوهم فيه إلى عمل كل ما في وسعهم للإسهام في صناعة القنبلة الهيدروجينية»^(٢٥) . وهذه الفكرة سطحية ومصطنعة إلى أقصى حد ، فرجال الدين بعامة لا يمكن أن يروجوا مثل هذه الأفكار . وإذا كانت هناك أقلية ضئيلة تؤمن بمثل هذه الآراء فإن الأغلبية لا يمكن أن تفعل ذلك ، بل إن الذين يؤمنون بمثل هذه الآراء لن تواتبهم الجرائد على الترويج لها علنا .

وقد يظهر هجومه على «العصر الأمريكى» عدم رضائه عن الفوضى



الشمس كما كانت تفعل - يشعر بالهانة . ولكنه يعلم في قرارة نفسه أنها الحقيقة . ولذلك فهو لا يعلق إلا بقوله : « لماذا كتب عليك أن تقابل هذا الشاب ! »^(١٩)

ولكن إذا كان جيمى قد نجح في تحليل شخصية الكولونيل ردفيرن فإن تحليله للأحداث السياسية سطحى إلى حد كبير . « إننا نستورد طعامنا من باريس وسياستنا من موسكو وأخلاقيتنا من بور سعيد . »^(٢٠) وهذه العبارة قد دفعت غالبية النقاد الذين يفتقرون إلى الخلفية الاقتصادية - الاجتماعية إلى الوقوع في الخطأ ، فاعتقدوا أنه كان يتكلم عن أزمة سنة ١٩٥٦ الخطيرتين . يقول جون راسل تيلور في كتابه جون أوسبورن - انظر إلى الماضي في غضب : سنة ١٩٥٦ . السنة التي أخرجت فيها مسرحية انظر إلى الماضي في غضب ، كانت حافلة بالأسباب المثيرة للانفعال أو الإحباط : حسماً ينظر إليها الإنسان . في البحر . ثار الشعب ضد الحكومة الشيوعية التي فرضها الروس وفجعت روسيا النمر بالطريقة الإمبريالية التقليدية ، أى بإرسال الدبابات . في حين أخذ العالم يشاهد ولا يفعل شيئاً . وفي البحر الأبيض المتوسط أعلنت الحكومة المصرية أنها ستستولى على قناة السويس التي كانت حتى ذلك الوقت تملكها وتديرها المصالح الأنجلو - فرنسية . وفي محاولة غريبة لإحياء دبلوماسية البوارج التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر . أرسلت بريطانيا وفرنسا قواتها لحماية مصالحها في منطقة السويس . والنتيجة أنه بعد أن احتلت هذه القوات منطقة القناة وجدت نفسها وحيدة دون مساندة عالمية ، فاضطرت إلى تسليم الأراضي التي احتلتها إلى الأمم المتحدة التي أعادتها إلى مصر . لم تثبت المغامرة كلها إلا أن أيام هذه التحركات الإمبريالية المظهرية قد ولت ، وأن بريطانيا لا بد لها من أن تقبل مقعداً في المؤخرة فيما يختص بالمشاكل العالمية ... كل هذه الأحداث أسهمت في خلق المناخ الذي ظهرت فيه مسرحية انظر إلى الماضي في غضب لأول مرة وهكذا بنت نجاحها تدريجياً .^(٢١) فإذا تركنا جانباً تحليل تيلور للأزميتين العالميتين ، لأنه أقرب إلى أن يعكس وجهة نظره بوصفه مواطناً بريطانياً منه إلى أن يناقش الحقائق بطريقة علمية موضوعية^(٢٢) ، فإننا نصل إلى نتيجة حتمية ألا وهي أنه ينسى أن مسرحية انظر إلى الماضي في غضب أخرجت في ٨ مايو سنة ١٩٥٦ ، في

الاجتماعية السائدة بصورة أوضح : « ولكن يجب أن أقول إنه لكثير جداً أن نعيش في العصر الأمريكي ... إلا إذا كنا أمريكيين طبعاً . ولعل كل أطفالنا سيكونون أمريكيين . »^(٢٣) ومع ذلك ، فإن هجومه سطحى ولا يعمق أسباب هذا « العصر الأمريكي » . إنه مجرد هجوم ساذج . مثل الكلام الذي نسمعه من أجدادنا عندما يتحسرون على الماضي ويودون عودة هذا الماضي لأنهم لا يستطيعون تحمل الاتجاهات التقدمية للأجيال الصاعدة . تلك الاتجاهات التي « يستوردونها » الشباب من الدول التي هي أكثر تقدماً . وجيمى نفسه مقتنع بهذه الحقيقة ، فهو يقول : « لا بد لي أن أعترف بذلك ، وأعتقد أنى أستطيع أن أدرك ما شعر به أبوها عندما عاد من الهند بعد كل هذه السنوات . إن جنود الكتيبة الإدواردية القديمة يجعلون عالمهم الصغير المحدود يبدو جذاباً إلى حد كبير ... الفطائر المصنوعة منزلياً ، ولعبة الكروكيت ، والأفكار البراقة . والملابس الرسمية اللامعة ... نفس الصورة دائماً : فصل الصيف ، الأيام المشمسة الطويلة ، مجلدات الشعر الصغيرة ، الملابس البيضاء المنشأة . رائحة النشاء .. يالها من صورة رومانسية برغم أنها خيالية طبعاً ! فلا بد أنها قد أمطرت أحياناً ، ومع ذلك حتى أنا أتخسر على تلك الأيام إلى حد ما ، سواء أكانت خيالية أم لا ... إذا كان المرء لا يتخيل عالماً خاصاً به ، فإنه يسعد بشعوره بالتخسر لزوال عالم شخص آخر . »^(٢٤)

والكولونيل ردفيرن - والد أليسون ذو الستين عاماً - رجل أنيق ضخم . ولأنه قد مكث مدة أربعين عاماً في الجيش ، فقد اعتاد أن يأمر وأن يطيع . ولكنه الآن بعد أن أحيل إلى المعاش قد فقد كل سلطانه ووجد نفسه مجرد مواطن عادى . ولقد رحل عن إنجلترا في مارس ١٩١٤ ليتولى قيادة جيش المهراجا ، وبقى بالهند حتى سنة ١٩٤٧ ، لم يزر طوال هذه المدة وطنه إلا خلال أجازات قصيرة . لقد أصبحت إنجلترا التي تركها شيئاً مختلفاً تماماً عندما عاد ، ولذلك فهو يهرب من الواقع إلى أحلامه لأنه لا يستطيع أن يواجه الحقيقة . ثم إن فقدانه لسلطته يدفعه إلى محاولة معرفة ما يعتقد الآخرون فيه ؛ وعندما تقول له أليسون رأى جيمى - « يا لوالدك المسكين ! إنه لا يبدو أن يكون نباتاً جافاً لا يزال باقياً في البرارى منذ العصر الإدواردى ، لا يستطيع أن يفهم لماذا لا تسطع

جيمي : نحن تسع بنسات ، ويمكنك أن نحصل عليها من موزع الجرائد .^(٢٩)

وبعد قليل يقول له : « إنك تجلس على مقعدى . »^(٣٠)

ويدفعه هذا الإيمان إلى الإحساس بالمرارة عندما ترحل أليسون ، إذ يشعر عندئذ أنه قد حرم من شيء يمتلكه وليس لأن « مثله قد أضيرت » .^(٣١) إلا أن تتعلق بإيمانه بتفوق الرجل ، وأن النساء مجرد شيء يمتلكه الرجل .

حقاً إن جيمي بورتر لا يقبل الظروف الاجتماعية السائدة في مجتمعنا المعاصر ، ولكنه لا يستطيع أن يفهم أو يحلل جذور أو أسباب هذه الظروف الاجتماعية أو أسبابها . إنه مجرد حقد دون هدف أو مبدأ ، حقد تولد من المآسى التي مر بها . وهو يجد نفسه في فراغ ، ولذلك يحطم نفسه ويحطم أقرب الناس إليه . وهو يعترف أنه - في رأيه - « لا توجد أهداف ذات قيمة ... فإذا جاءت الحرب وقتلنا جميعاً ، فلن يكون ذلك من أجل معتقدات عظيمة على عليها الزمن ، بل سيكون ذلك من أجل لا شيء . سيكون ذلك شائناً ودون هدف كما لو كنا نجري أمام سيارة . »^(٣٢)

وهو يهرب من حقائق عصره إلى الماضي ، فتقول هيلينا : « لا يوجد مكان لأمثاله في عالمنا الحديث ، سواء في الجنس أو السياسة أو أي شيء آخر ... لذلك فهو عابث إلى هذا الحد . وأحياناً عندما أستمع إليه وهو يتكلم أشعر بأنه يعتقد أنه لا يزال يعيش في أوج الثورة الفرنسية . أي في الزمن الذي يجب حقاً أن يوجد فيه . إنه لا يدري أين هو أو إلى أين يذهب ، إنه لن يعمل شيئاً ولن يصل إلى شيء . » ، ونجيب أليسون : « أعتقد أنه يمثل ما يمكن أن يتسنى إلى العصر الفكتوري الصميم . »^(٣٣)

ويقابل جيمي بورتر هذا فتاة أرستقراطية - هي أليسون - في إحدى الحفلات . ويحاول أن يتزوجها ، على الرغم من معارضة أهلها ورفضهم لهذا الزواج .

وعندما تقابل أليسون لأول مرة في المسرحية ، يكون ذلك بعد زواجها من جيمي ، وهي تظهر عندئذ منحنية على لوح الكي وبجانها كوم من الملابس . ويصفها أوسبورن في التعليقات المسرحية بأنها سيدة شابة « طويلة ، ممتوقة القوام ، سمراء ، تبرز عظام وجهها في رقة ، لها عينان واسعتان عميقتان ، وهي تصبح أكثر جمالاً مما هي في الواقع في حضور زميلها الخشين . »^(٣٤)

وهكذا نجد أن أول فكرة تطرأ لنا عن أليسون هي أنها تقوم بكل الأعمال المنزلية بدون مساعدة ، حتى إن إعطاء السجائر لزميلها كان من المهام الموكلة إليها . يقول كليف : « أريد سيجارة » ، فتتاوله أليسون اللقافة ، ولا تتغير هذه الفكرة طوال المسرحية .

ولكن أليسون لا تقوم بهذه الأعمال المنزلية بطريقة آلية بحتة . بل نلاحظ أنها تصدر عن شعور بالأمومة وهي تؤذيها ، فعندما يلوم جيمي صديقه كليف بعنف لأنه أتلف بنطلونه الجديد ، نجد أليسون تعاتبه بطريقة حانية : « أنت شقي يا كليف ... لقد أصبح منظر بنطلونك مريعاً » ، وعندما يقول كليف بطريقة الساذجة : « وماذا أفعل الآن .

حين أن الاعتداء الثلاثي على مصر ، والقضاء على الترد في الحجر ، قد حدثا في أكتوبر - نوفمبر من تلك السنة^(٢٤) . وهذا يعني أن المسرحية كتبت وأخرجت ونالت نجاحاً قبل حوادث مصر والحجر . أما بالنسبة لكلام أوسبورن فلمعه كان يتبع طريقة برنارد شو في السخرية من الإنجليز^(٢٥) ، فالأرستوقراطية في العالم كله تستورد « الأطباق الفرنسية » وتعتقد أن « الطعام الفرنسي » يفوق أي طعام آخر . وأيضاً فقد أثرت السياسة السوفياتية طوال الخمسينيات - فترة الحرب الباردة - على أوروبا إلى حد كبير . أما بالنسبة « لاستيراد أخلاقياتنا من بور سعيد » ، فلمعه يشير إلى جلاء القوات البريطانية من بور سعيد حسب اتفاقية الجلاء التي وقعت سنة ١٩٥٤ ، وكان الجلاء على وشك الانتهاء عندما أخرجت المسرحية لأول مرة . وكون رجعية جيمي بورتر ليست مجرد مزاج طاريء بل نتيجة لاقتناع عميق يبدو بوضوح تام في تفكيره الفردي . فالأنا تلعب دوراً هاماً في حياته وأعتقد أن كون الفردية هي القيمة الأساسية للطبقات الوسطى لا تحتاج إلى المناقشة . حقاً إن شعارات النهج على الطبقات الوسطى تتناثر خلال المسرحية ، ومع ذلك فإننا نجد جيمي متأثراً تماماً بقيم الطبقات الوسطى طوال المسرحية ، وهجومه لا يتخطى الإطار العام لهذه القيم .

وقد حاول بعض النقاد أن يبينوا رفضه لقيم الطبقة الوسطى عن طريق إبراز أنه - برغم تخرجه من الجامعة - كان يقيم كشكاً لبيع الحلوى . « إنه متخرج من الجامعة ، ومع ذلك يرفض أن يقوم بعمل يتناسب مع درجته العلمية ، ويقوم كشكاً لبيع الحلوى . »^(٢٦) ومن المؤكد أن هؤلاء النقاد آمناء مع أنفسهم إلى أقصى حد وهم يقولون ذلك ، ولكنهم يتناسون أن إقامة كشك لبيع الحلوى - من الناحية الاقتصادية - عملية تجارية فردية ، مثلها في ذلك مثل إقامة « مخازن ضخمة » أو أي مؤسسة اقتصادية أخرى . ثم إن جيمي يستغل كليف تماماً مثلاً يستغل أي رأسمال آخر عماله وموظفيه . وعلى الرغم من أن أوسبورن لا يعطينا أية فكرة عن العلاقة بين جيمي وكليف في كشك الحلوى ، فإننا نستطيع أن نتصور ما كان يحدث هناك مما كان يحدث في المنزل ، فهو لا يفتأ يلقي بأوامره على كليف طوال الوقت قائلاً : « يمكنك أن تعمل لنا بعض الشاي » ، « اعمل بعض الشاي » ، « ضع الغلاية على النار . »^(٢٧) الخ . ويشعر الكولونيل ردفيرن بالدهشة لأن جيمي قد اختار هذا العمل : « يبدو لي أنه من غير المألوف لشاب أن يقوم بهذا العمل دون الأعمال الأخرى . لقد كنت دائماً أعتقد أنه ممتاز بذكاء خاص » .^(٢٨) ولكن الكولونيل ردفيرن يتكلم هنا كرجل ينتمي إلى أرق طبقات المجتمع . تلك الطبقات التي تنظر إلى جميع الأعمال الاقتصادية الصغيرة كأعمال محطمة من قدر الإنسان . وهذا يبدو بوضوح تام عندما ترد أليسون التي ترعرعت في الهند المستعمرة بعدم اكتراث قائلة : « أوه ... لقد حاولت أعمالاً كثيرة ... الصحافة . الإعلانات ، بل توزيع المكائس الكهربائية . »^(٢٩)

ويعتبر جيمي الملكية الخاصة شيئاً مقدساً :

جيمي : على أي حال ، إنها جريدتي (يحطف الجريدة)
كليف : أوه ! لا تكن دينياً !

كل شيء حوله يبدو وكأنه يحترق ، كان وجهه مضطرباً وأطراف شعره تلمع وكأنها على وشك أن تقفز من رأسه ، وكانت عيناه الزرقاوان معبأتين بالشمس ... كان يبدو صغيراً وضعيفاً برغم خطوط الإرهاق المحيطة بوجهه ... كنت أعلم أني أخذت على عاتقي أكثر مما كنت أستطيع أن أتحمّل ، ولكن لم يكن أمامي سبيل للاختيار ... حسناً ! ارتفع نباح الشجاعة والدهشة من العائلة ، وكان لذلك أثره ... سواء رضوا أم لم يرضوا ، فقد كان واضحاً أنه يجب ... وحسم هذا الموقف ... لقد صمم على الزواج لي ، وحاولوا هم كل شيء ممكن لمنع هذا الزواج .^(٣٨)

لقد شعر كلا الشابين بحاذية شديدة نحو الآخر وقررا الزواج على الرغم من اعتراض أهلها . وخوفاً من أن تستطيع عائلتهما منع مسجل العقود المحلى من إتمام الزواج ، قررا أن يتزوجا في الكنيسة .

ولكن الزواج في الكنيسة يتعارض مع المظهر الذي يحاول جيمي أن يبدو فيه . لذلك نجده يقص هذه الحادثة - دون أن يطلب أحد منه ذلك - وهو يحاول تبرير تصرفه : « كانت آخر مرة دخلت فيها الكنيسة هي يوم تزوجتني .. أعتقد أن هذا سيدهشكم ... أليس كذلك ؟ كان ذلك بسبب الظروف التي أحاطت بنا ، هكذا ببساطة . كنا على عجل ... أتفهمين ! ... نعم ! كنا حقاً على عجل ، تحدونا شهوة عارمة للمجزرة ! حسناً ... لقد كان مسجل العقود المحلى صديقاً شخصياً لوالدها ، وكنا نعلم أنه لن يتأخر في إبلاغه التبا . ولذلك كان علينا أن نبحث عن قس محلى لا توجد بينه وبين عائلته معرفة وثيقة » ،^(٣٩) ومع ذلك لم يكن لهذا العمل فائدة ، إذ إنه عندما وصل كليف ووكيله إلى الكنيسة ، كانت عائلة أليسون قد سبقته إلى هناك .

ولم يكن زواج جيمي وأليسون مبنياً على الحب ، على الرغم من أن أسبورن يحاول أن يقتنعنا منذ بداية المسرحية بأنها كانا متحابين ، كما أنه لم يكن مبنياً على التفاهم المتبادل ، بل كان مبنياً على الانجذاب الجنسي ورغبة جيمي الشديدة في تسليق السلم الاجتماعي . ولذلك كان الزواج محكوماً عليه بالفشل .

وقد حاول بعض النقاد تفسير زواج جيمي وأليسون على أنه « جزء من معركته ضد الطبقات العليا » ،^(٤٠) اعتماداً على مغامرات هيو وجيمي وهما يفرضان نفسيهما على أقارب أليسون وأصدقائها . ولكن أيمكننا حقاً اعتبار هذه « الدعوات المفروضة » على أقارب أليسون وأصدقائها معركة ضد الطبقات الراقية ؟ ... من المناسب قبل أن نحاول الإجابة عن هذا السؤال وتحليل هذه الدعوات المفروضة أن نحلل شخصية تانر ، زميل جيمي في هذه « الغزوات » .

كان هيو تانر صديق جيمي منذ الطفولة ، ويبدو أن هيو وأمه كان لهما تأثير عظيم على جيمي ؛ إذ كان جيمي فخوراً جداً بهما . وعندما تزوج لجأ إليهما في ليلة زفافه . وفي هذه الليلة نفسها وضحت لأليسون طبيعة هيو السادية المتوحشة : « أخذ هيو يزداد وقاحة ... وهو يمتاز بموهبة فذة لذلك » .^(٤١) وهي عندما تقارن هيو بجيمي تقول : « كانت أمي دائماً تقول عن جيمي إنه قد بلغ أقصى درجات القسوة ، ولكنها لم تقابل هيو ... إنه يستحق الجائزة الأولى للقسوة دون منازع » .^(٤٢)

يا جيميلى ؟ « نجيب قائلة : « من الأحسن أن تخلعه ... سأقوم بكيه ، والمكواة ما تزال ساخنة » .^(٣٥)

ولكن أليسون التي تنصرف بمثل هذه الطريقة الحانية مع الكبار تجد نفسها مجبرة على أن تعمل كل شيء حتى لا تحمل . « لقد كان هذا الموضوع مستبعداً ... أيمكن أن يحدث حمل في هذا المكان ، ودون مال ... أوه ! ... وكل شيء » .^(٣٦) ومع ذلك ، فبعد ثلاث سنوات من الحياة الزوجية . تقع في المخطوطة . فتصاب بالرعب ولا تجرؤ على إخبار زوجها لأنه يمتعض من الفكرة ذاتها ، وتشعر بالخيرة والأسى .

كليف : هل .. هل ... ؟
أليسون : ... فات الوقت للتغلب على هذا الموقف ؟ لست متأكدة بعد ... ربما لا ... إذا لم يكن الوقت قد فات فلن تكون هناك أية مشكلة ... أليس كذلك ؟

كليف : وإذا كان الوقت قد فات ؟ لماذا لا تقولين له الحقيقة الآن ؟ على كل حال فهو يحبك .. إنك لا تحتاجين إلى أن أتأكد من ذلك .

أليسون : ألا تفهم ؟ شيشك في دوافعي منذ البداية ... إنه لا يتوقف عن القول لنفسه إنني أعرف كم هو حساس ، فقد نقضى الليلة بسلام ... بل قد ننام معا ، ولكن فيما بعد ، نقضى الليل كله مستيقظين ، منتظرين بخوف بزوغ الفجر من خلال النافذة الصغيرة . وفي الصباح سيشرح بأنه قد خدع كما لو كنت أحاول قتله أبشع قتلة . سيراقتني وأنا أزداد حجباً كل يوم ، ولن أجرؤ على النظر إليه .

كليف : قد يكون عليك أن تواجهي الموقف يا جيميلى !^(٣٧)

ولكن أليسون لم تتح لها فرصة « مواجهة الموقف » ؛ إذ تصل صديقتها هيلينا شارلز ، وينقلب البيت إلى ميدان قتال . فهيلينا بقيمتها التقليدية لا تستطيع أن تقبل معاملة جيمي لأليسون فترسل إلى والد أليسون تطلب منه الحضور لأخذ ابنته ، في حين تحت أليسون على الرحيل . وتفعل أليسون ما تحبها هيلينا على عمله ، ولكن تعلقها بجيمي يبنى قوياً كما هو . وبعد شهور قليلة تشعر أليسون أنها لا تستطيع الابتعاد عن جيمي أكثر من ذلك فتعود إليه محطمة وترغمي تحت قدميه . لقد كانت صورته لا تفارقها وهي بعيدة عنه . وهي تقول لهيلينا : « لقد ذهبت إلى السينما في الأسبوع الماضي ، وكان هناك عجوز يدخن (نوع التبغ الذي يدخنه جيمي) على بعد بضعة صفوف أمامي فقممت وجلست خلفه تماماً »^(٣٧)

كيف رضيت أليسون - الفتاة الأرستقراطية - أن تتزوج رجلاً مثل جيمي بورتر ؟ ... تعطينا أليسون فكرة واضحة عن مقابلتها الأولى مع جيمي : « لقد قابلته في حفل ... كنت عندئذ في الحادية والعشرين من عمري . كان الرجال الموجودون هناك ينظرون إليه كما لو كانوا لا يشقون به ، أما النساء ، فقد فقدن جميعاً مصمحات على إظهار احتقارهن لهذا المخلوق العجيب . ولكن لم تكن بينهن من تعرف كيف تتصرف معه ... لقد قال لي إنه أتى إلى الحفل على دراجته ، وكان الشحم يغطي ستره السهرة ... لقد كان اليوم جميلاً مشرقاً ، فأضى يومه في الشمس . كان

أما بالنسبة للغزوات ، فليس لدينا ما نعتمد عليه إلا كلمات أليسون : « لقد توصل الاثنان إلى اعتباري رهينة لديها من هذه الأجزاء من المجتمع التي أعلننا الحرب عليها »^(٤١) ، وبدءا بدعوان نفسها إلى بيوت أقارب أليسون وأصدقائها أو - بمعنى أصح - يغزوان هذه البيوت^(٤٢) ، يأكلان ويشربان ويدخنان على حسابهم ؛ بل إنها قد قاما في الواقع بعمليات ابتزاز - « إن (هيو) أخذ خمسة جنينيات من المعجوز مان توين في إحدى المرات »^(٤٣) . ولكن أليسون ، التي تعطينا هذه الصورة الحية للغزوات ، وتعلن : « كان هيو يعربد ويمرح في دور المتوحش »^(٤٤) ، لا تلبث أن تعطينا فكرة أخرى عن هيو ، لقد حاول « إغراء فتاة في مقتبل العمر مرة عند آل أركسدم »^(٤٥) .

وهكذا يتضح لنا أن هذه الغزوات لم تكن جزءا من الصراع ضد الطبقات الراقية ، بل نوعا من التخويف والابتزاز لإقحام نفسها في الوسط الراقى . لم يكن الهدف من هذه الغزوات مجرد إجبار عائلة أليسون على تقبل جيمى بل أيضا إجبار أصدقاء أليسون على تقبل هيو كزوج لإحدى بناتهم . كان هيو عندئذ يحاول أن يتبع المثال الذى ضربه له جيمى ويتزوج من إحدى فتيات الطبقات الراقية لكي يتسلق السلم الاجتماعى هو أيضا ، ولكنه يفشل في إغواء الفتاة الصغيرة النظرة للوجه ، ويطردان معا من الوسط الراقى . ولذلك قرر هيو أن ينتقم لنفسه فأخذ يحارب نيجل - شقيق أليسون - خلال الانتخابات . محاربا اجتماعاته السياسية بالاشتراك مع أصدقائه . ولكن عندما انتهت الانتخابات ، اتضح هيو أن « رعاى المرأة أليسون » قد عادوا إلى الحكم ، فشعر باليأس ، وقرر أن يرحل عن إنجلترا . وهذا اليأس والأساليب التي اتبعها في تخريب اجتماعات نيجل السياسية بمساعدة أصدقائه الرعاى تبين بوضوح أنه لم يكن ثوريا في يوم من الأيام ؛ إذ إن هذه الوسائل وسائل فاشية . ويمكن إثبات ذلك اعتمادا على اقتناعه بأن هجوما فرديا على مرشح فرد يمكن أن يؤدي إلى انهيار النظام الاجتماعى بأكمله .

وعندئذ بدأ الصراع بين هيو وجيمى يتخذ شكلا أكثر حدة ، فقد رفض جيمى أن يرحل عن إنجلترا وانهم هيو بالاستسلام . لقد كان جيمى ووالدة هيو يريدانه أن يثابر حتى ينجح في تحقيق هدفه ، ولكن هيو ما لبث أن رحل ، ورغم توسلات والدته وصديقه ، اللذين شعرا أنها مسئولان عن رحيله . وهما لكي يتغلبا على شعورهما بالذنب ، توصلا إلى اعتبار أليسون سبب رحيله .

وهكذا يتضح لنا أن الفكرة القائلة إن زواج جيمى وأليسون جزء من صراع جيمى ضد الطبقات الراقية فكرة لا معقولة ومصطنعة .

أما بالنسبة للانجذاب الجنسى فقد كان جيمى يؤمن بالجنس والجنس فقط ، ورغم أنه كان يحاول أن يغلف هذا الإيمان بأنواع مختلفة من المثل والعواطف . فهو يؤمن أن مهمة زوجته الوحيدة هي إرضاء رغباته الجنسية ، فهو يقول : « لاتكاد تمر لحظة أفقيها دون أن أنظر إليك وأرغب فيك »^(٤٦) ، وبعد دقائق يدور هذا الحوار بين جيمى وأليسون :

أليسون : ماذا تود أن تفعل ؟ أتود أن تشرب ؟

جيمى : أنت تعرفين ما أريده الآن !

أليسون : حسنا ! عليك الانتظار حتى يحين الوقت المناسب .

جيمى لا يوجد شيء اسمه الوقت المناسب .^(٤٧) [وهو إذ يفخر بمغامراته النسائية أمام زوجته وأصدقائه ، يستبد به شعوره بقدرته الجنسية إلى حد أنه لا يستطيع أن يدرك ما إذا كان الذين يستمعون إليه أو يعلقون على غرامياته يتكلمون بصدق أو يسخرون منه] .

أليسون : أوه ! استيقظ يا عزيزى ! لقد سمعت عن مادلين بما فيه الكفاية ، فقد كانت عشيقته . ألا تذكر ذلك ؟! ... عندما كان في الرابعة عشرة .. أم هل كان ذلك عندما كنت في الثالثة عشر ؟

جيمى : الثامنة عشرة .

أليسون : إنه مدين لها بكل شيء .

كليف : إني لا أستطيع أن أميز بين كل نساك هذه .. أهى تلك المرأة التي كانت أكبر منك بعدد لا يحصى من السنين ؟

جيمى : عشر سنوات .^(٤٨)

ومع ذلك ، فمن الواضح أن مباحاته بمقدرته الجنسية ليست سوى وسيلة لإخفاء خوف داخلى من أن يكون غير قادر جنسيا . فعندما يلاحظ التفاهم العميق بين كليف وأليسون يقول : « حقا ... أعنى ذلك . إني لا أستطيع أن أركز وأنتما تقفان هكذا أمامى »^(٤٩) .

ولكن ، رغم أن الجنس يلعب هذا الدور المهم في حياته ، فهو ليس مستعدا لأن يتقبل نتائج اتصالاته الجنسية . إن أليسون تحاول جهدا ألا تحمل منه ولكن يحدث المحذور على الرغم منها ، فيمنعها الخوف من أن تخبره بالحقيقة .

أما عن تسلق السلم الاجتماعى ، فقد كان جيمى قد نجح في الارتفاع بنفسه ثقافيا ، ولكنه دائما يشعر بأنه أدنى اجتماعيا من زملائه في الجامعة . ولذلك فهو يحاول أن يتزوج أليسون لكي يسمو بنفسه اجتماعيا واقتصاديا .

ويبدو شعوره بالنقص بوضوح تام عندما يهرب من المجتمع ونحس نفسه في برجه العاجى ، حيث يمكنه أن يثبت - داخل الجدران الأربعة - تفوقه الثقافى على الذين يعيشون معه . وهو يود أن يثبت تفوقه الثقافى على كليف فيقول : « إن أمثالى لا يزدادون وزنا ... لقد حاولت أن أقول لك ذلك من قبل . إتنا نحرق كل شيء ... والآن اصمت . لأنى أريد أن أقرأ »^(٥٠) .

ويبدو هذا الاستعلاء الثقافى بمزيد من الوضوح عندما يبدأ في النهجم على صديقه كليف مذكرا إياه بجهله :

جيمى : حتى التعليقات الأدبية في الجرائد تبدو شبيهة بتعليقات الأسبوع الماضى . كتب مختلفة ونفس التعليقات .. أقرأت هذا التعليق ؟

كليف : ليس بعد .

جيمى : لقد قرأت ثلاثة أعمدة كاملة عن الرواية الإنجليزية وقد كتب الناقد نصف التعليق باللغة الفرنسية ... أتجعلك جرائد الأحد

تشر بجهلك ؟

كليف لا أظن ذلك .

جيمي : حسنا ... إنك جاهل .. لست إلا مجرد فلاح ... (١٧)

ويستمر جيمي في نهجه على كليف على نفس النمط : « لماذا نهم ؟ إنك لن تفهم كلمة واحدة منه » (١٨) . « إنك جاهل جدا » (١٩) ... الخ . وحتى زوجته لا تستطيع الهرب من هذا الاستعلاء الثقافي : « لم تطرأ على ذهنها فكرة منذ سنين » (٢٠) . و « هل قرأت مقالة بريستلي هذا الأسبوع ؟ لماذا بالله أحمل نفسي عبء السؤال ؟ لست أدري ... إني أعرف جيدا أنك لم تقرأها . ترى لماذا أصرف كل أسبوع تسعة بنسات على هذه الجريدة الملعونة ؟ لأحد يقرأها إلا أنا ... لا أحد يريد أن يهتم ... لأحد يريد أن يستيقظ من كسله اللذيذ » (٢١) . وهو يكلمهم أيضا عن يولييس وكامبوديا ، ووردزورث وأخته ، وشيلي وجودوين . ويميتون وشكسبير ... الخ (٢٢) .

ويفضل جيمي في الارتقاء اجتماعيا واقتصاديا عن طريق الزواج : إذ ترفض عائلة أليسون أن تقبله . وتجبر والده أليسون ابنتها على « التوقيع على تنازل عن كل ماتملكه (لأمها) كوديعة عندما تتأكد أن ابنتها ستزوج جيمي » (٢٣) .

لقد شعر جيمي خيبة أمل عظيمة . ولكنه - لكي يحافظ على كبريائه وكرامته - يحاول أن يخفي شعوره الحقيقي ويغلف خيبة أمه في حقد طين .

ولكن مهما حاول جيمي من جهد مستميت أن يخفي خيبة أمه . كان لابد لخيبة أمه هذه أن تنعكس بصور مختلفة . تقول أليسون وهي تقص ذكرياتها عن ليلة زفافها : « بعد أن تزوجنا - أنا وجيمي - لم يكن لدينا مال . كان لدينا ثمانية جنيهات ونصف جنيه بالضبط . ولم يكن لنا بيت نأوي إليه . بل إن جيمي لم يكن له عمل . كان قد تخرج من الجامعة منذ عام تقريبا ... على كل فقد ذهبنا إلى شقة هيو لتعيش معه . كانت هذه الشقة تقع فوق مخزن نجي بويلار . حسنا ! هناك وجدت نفسي ليلة زفافي . لقد أقمنا حفلا صغيرا بمناسبة الزفاف . وحاولنا ثلاثا أن نسكر بعض النبيذ الرخيص الذي أتينا به ... ومع الشرب ازداد هيو وقاحة ، في حين أخذ جيمي يزداد أسي ، وجلست أنا أستمع إلى حديثها وأنا أشعر وأبدو كالعبيطة . فلأول مرة في حياتي كنت قد انقطعت تماما عن الناس الذين عرفتهم دائما : عائلتي وأصدقائي والجميع . كنت قد أحرقت قواربي . » (٢٤)

ولم تلبث خيبة أمل جيمي أن تحولت إلى سوية وقسوة . حقا إنه لا يلجأ إلى العنف مع أليسون . ولكن كلماته أكثر إيلا من اللطافات ، إلى حد أنها تصرخ قائلة : « إذا لم يتوقف سأفقد عقلي . » (٢٥)

ولم تكن زوجته فقط هي ضحية سوقته الشاذة ، بل كانت أمها أيضا من ضحاياه . لم يكن جيمي يستطيع أن ينسى أن أمها هي التي جاهدت بشدة لمنع زواجه من ابنتها ، وأنها عندما فشلت في ذلك أجبرت ابنتها على توقيع إقرار بوضع ممتلكاتها كافة وديعة لدى أمها ، فحرمته بذلك من فرصة التسلق اقتصاديا واجتماعيا (٢٦) ، وهو يهاجمها

في عنف وشراسة : « لقد حبستها أمها في قلعهم ذات الحجرات الخالي المخصصة للنوم ... أليس كذلك ؟ ليس هناك حدود لما قد تفعله هذه الأم المتوسطة العمر في حربها الصليبية المقدسة ضد الأوغاد أمثالي ... كنت أعلم أنها - لكي نحمي صغيرتها البريئة الساذجة - لن تتردد في أن تغش وتكذب وتشاكس وتبتز ... وعندما واجهت تهديدا من ناحيتي (شاب بلا أصل ولا مال ، بل يفتر حتى إلى المظهر الأنيق) ، أخذت تخون كائناتي الخريت عندما يأتيها المخاص فتبعث الرعب في كل خريت ذكر على بعد أميال . فيكرس نفسه للعزوبة . وقد تبدو أمها الآن مترهلة إلى حد ما . ولكن لا تتركوا هذه النعمة ذات المظهر المذهب تخدعكم ... إنها صاخبة مثل ليالي مواخير بومباي . وخشنة كذراع بخار ... هذه اللبوة العجوز يجب أن تموت ! ... لقد قلت إنها لبوة عجوز ويجب أن تموت ! يا إلهي ! ستحتاج الديدان التي ستشس جسدنا يوما ما إلى جرعة قوية من الأملاح ! أوه ... ستعرضن لمفص شديد ياديداني الصغيرة ! إن أم أليسون في طريقها إليكم ! ... أمها ستمر في الطريق المحتوم بأصدقائي تاركة رهطا من الديدان اللاهثة في طلب المليئات ... ومن المليئات إلى المظهر . » (٢٧)

وليست زوجته وأمها الضحيتين الوحيدتين لسوقته وقسوته كما كان الأمر عند بداية زواجهما . فقد أصبح كليف - الذي كان يعتبره صديقه الوحيد - ضحية لسوقته الشاذة أيضا . فعندما يركله كليف من وراء الجريدة طالبا منه أن يتوقف عن مضايقة أليسون ، يثور قائلا : « أفعل ذلك مرة أخرى أيها الوغد الآتي من ويلز وسأشد أذنيك ! » (٢٨) وهو يهدد ببنفذه فيها بعد . (٢٩) وعندما تطلب أليسون من كليف أن يخلع سرواله لكي تضغط عليه باللكوة يقول : « نعم ! هيا ! اخلع بنطلونك لكي أركل مقعدتك . » (٣٠)

أما بالنسبة هيلينا ، فهو يهدد باستخدام القوة البدنية معها ، ولكنها أعقل من أن تدفعه إلى هذا الحد :

هيلينا : إذا اقتربت أكثر من ذلك سأصفعك على وجهك .

جيمي : أرجو ألا تخطئي فتعتدي للحظة واحدة أني جتلمان .

هيلينا : ليس من المحتمل أن أفعل ذلك .

جيمي : لست من خريجي المدارس العامة الأرستوقراطية لكي أتشبع بالسواوس عن ضرب البنات . إنك لو صفعت وجهي سأمسح بك الأرض .

هيلينا : من المحتمل جدا أن تفعل ذلك ... يبدو عليك حقا أنك من هذا النوع من الرجال .

جيمي : أتراهنني أني حقا من هذا النوع ... أنا من النوع الذي يكره العنف البدني ، ولكني إذا وجدت امرأة تحاول أن تعتمد على ماتعتقد أنه من الشهامة ألا أضربها فتستعمل قبضتها الصغيرة الهشة ، فإني أرد عليها في عنف . (٣١)

وترتكز سوقية جيمي وقسوته على عدم قدرته على منافسة معارف أليسون من الناحيتين الاقتصادية والاجتماعية ، ولذلك فهو يحاول أن يثبت تفوقه لأليسون كرجل ، كذكر . وهذا هو السبب الذي يجعله يحط من قدر المرأة كلها استطاع .

أستطيع إثارتها ، لا يمكنني أن أفعل شيئاً لإثارتها حتى لو سقطت ميتاً .^(٥٩)

وكان من الممكن أن تسير حياتها الزوجية بطريقة ما لولا وصول هيلينا شارلز : يقول كليف : « إنى لا أشعر بحوك كما يفعل جيمى . ولكنى لست معك تماماً ... ومنذ أتيت إلى هنا أصبح كل شيء أسوأ مما كان فى أى وقت مضى . »^(٦٠)

« هذه اللبوة ! »^(٦١) ... هكذا يقدم جيمى بورتر هيلينا شارلز إليها . فعندما يأتى كليف ليقول لأليسون إن صديقه لها تنتظرها على التليفون ، وإن اسمها هو « هيلينا ... » ، لا يعلق جيمى إلا بهاتين الكلمتين .

وقد حضرت هيلينا شارلز - صديقه أليسون - إلى المدينة الإقليمية التى يعيش فيها جيمى وأليسون لأن الفرقة المسرحية التى تعمل بها قد أتت إلى هذه المدينة لتقدم بعض العروض المسرحية لمدة أسبوع بمسرح الطيبودروم . وبما أنها لم تتمكن من إيجاد مسكن لها ، فقد اتصلت بأليسون تليفونيا لهذا الغرض . فأخبرتها أليسون بوجود حجرة خالية بمنزل مسز درورى حيث يسكنون .

ويثور جيمى ، الذى يعتبر هيلينا واحدة من « أعدائه الطبيعيين » ، لأنه خائف من أن تخرض هيلينا زوجته على معارضته . وهو يسخر من أليسون قائلاً : « لماذا لم تدعها للنزول هنا معنا ؟ » . ويشعر فى نفس الوقت أن البيت سوف يصبح ميدان قتال خلال الفترة التى ستمكثها به ، فيستمر قائلاً : « أقلت لها أن نحضر معها درعها ، إنها سوف تحتاج إليه ! »^(٦٢)

ويبدأ الصراع بين جيمى بأخلاقياته المنحرفة وهيلينا بقيمها الأخلاقية المحددة منذ أول دقيقة تخطا فيها قدماها المنزل : « لقد تصرف هكذا منذ أن وصلت . »^(٦٣) ويصل هذا الصراع إلى أوجه خلال أيام قليلة عندما تقنع هيلينا أليسون بأن ترافقها إلى الكنيسة ، إذ يعتبر جيمى موافقة أليسون على ذلك خيانة له ، ويحاول أن يقنع أليسون بعدم الذهاب : « أنتقادين لهذه القديسة المتخفية فى ملابس مصنوعة فى محلات كريستيان ديور ؟ سأقول لك حقيقتها ببساطة ... ! إنها بقرة ... ولم أكن لأهم كثيراً بكونها بقرة ، ولكن يبدو أنها أصبحت بقرة مقدسة . »^(٦٤)

وتفعل هيلينا بالضبط ما شعر جيمى أنها سوف تفعله . ترسل هيلينا برقية إلى والد أليسون تطلب منه الحضور لأخذ ابنته ، وتقنع أليسون بأن تترك بينها وزوجها ... وهنا تصل حبكة المسرحية إلى أوجها ، فوالدة هيو تخنصر وهى تود أن ترى جيمى وهى على فراش الموت فيقرر أن يرحل فوراً ، ولكن أليسون ترفض مرافقته لأنها قررت أن تترك البيت . وعندما يعود جيمى ويكتشف رحيل أليسون يتفجر قائلاً : « لقد أمضيت إحدى عشرة ساعة وأنا أرقب شخصاً أحبه جداً وهو يعانى سكرات الموت .. كانت وحيدة ، وكنت الشخص الوحيد الموجود بجانبها ، وعندما أمشى وراء نعشها يوم الخميس القادم سأكون وحيداً مرة أخرى ، لأن هذه اللبوة لن تعنى حتى بإرسال باقة من الزهور ... إنى أعلم ذلك . »^(٦٥)

فقد علق مرة على خطاب كتبه فتاة مراهقة إلى محرر إحدى الجرائد تسأل فيه المحرر عما « إذا كان صديقها سيفقد احترامه لها إذا أعطته ما يريد » قائلاً « لبوة غبية ! »^(٥٥) ولم يكن غريباً على جيمى أن يبدي مثل هذا الرأى : فقد كان يسخر من زوجته لأنه وجدها عذراء : « لقد غضب كثيراً لذلك كما لو كنت قد خدعته بطريقة غريبة .. ويبدو أنه كان يظن أن امرأة لم يقرمها رجل ستدنسها »^(٥٦)

والمرأة بالنسبة له ليست إنساناً ، إنها مجرد أداة للعملية الجنسية . وهذا يبدو بوضوح فى هجومه العنيف على المرأة حينما لا تكون مجرد « أنثى » بل كائنات إنسانياً أو اجتماعياً : « ألم تلاحظوا قط كم تهوى المرأة الصخب ؟ ... الطريقة التى تخطأ بها الأرض بمجرد السير عليها ؟ أراقبتوها وهى جالسة على منضدة الزينة وهى تسقط أسلحتها وتثير ضجة بعلب الطلاء والفراجين وأصابع الشفاه ؟ ... عندما ترى امرأة أمام مرآة مخدعها ستدرك فوراً أنها نمط ممتاز من الجزائر »^(٥٧) وه استأجرت ذات مرة شقة تحت سكن فتاتين ... لقد كنت أسمع كل ما تفعله هاتان اللبوتان طوال الليل والنهار ... كانت أنفه الأعمال اليومية المألوفة عملية غزو منتظمة ضد إحساساتك .. بدأت بالتوسل إليهما ثم وصل فى الأمر أن كنت أقف على السلم وأصرخ فيها بأقذع الشتائم التى يوحى بها إلى عقلى ... ولكن دون جدوى ... لاشئ كان يؤثر فيها ... كانت مجرد زيارة لدورة المياه تبدو فى ضجيجها كعملية خضار تتم فى العصور الوسطى ... أوه ... لقد انتصرتنا على فى النهاية ، وأجبرت على الرحيل ، وأعتقد أنها لا تزالان تمارسان هوايتهما ، أو لعلها قد تزوجتا الآن وراحتا تدفعان بعض المساكين إلى الجنون بصق المكواة وأدوات الطهى على الأرض ... الطريقة الأنثوية الخالدة لإثارة الضجة . »^(٥٨)

ويبدو أن جيمى بورتر ينسى أنه بجانب الأقلية الضئيلة التى يمكن أن نصفها تحت هذا الوصف هناك مئات الملايين من النساء فى جميع أنحاء العالم لسن « جزارات » ، ومناضد الزينة الخاصة بهن أقل وضوحاً من مناضد الزينة الخاصة برجال كثيرين من نفس الطبقات الاجتماعية التى تضم هؤلاء النسوة . كذلك يبدو أنه ينسى أن الرجل هو الذى يصنع هذه الوسائل ويشجع المرأة على استعمالها . أما بالنسبة للتسرع والتهور والهرج ، فهى صفات مشتركة بين عدد كبير من أعضاء الجنس ، فجيمى نفسه يعزف الموسيقى بصوت عال ، ويلقى بالأشياء أرضاً ويحطم « لوح الكى » - محدثاً بذلك حروقا فى ذراع أليسون بتهوره - وهو يعارك كليف .

ولا يحاول جيمى طوال المسرحية أن يسيطر على زوجته فقط ، بل أن يحرمها من كل تفكير حر ، فهو لا يستطيع أن يقبل كون زوجته إنساناً له كيان مستقل ، إنه لا يريد لها أن تقبل أفكاره وآراءه دون مناقشة فقط ، بل يريد لها أن تقتنع بها تماماً حتى لو كانت هذه الأفكار والآراء محطة لأقرب الناس إليها مثل أبيها وأُمها وأصدقائها ومعارفها ... الخ ، وهو يحاول أن يقنعها بآرائه بتكرارها عليها مرات ومرات ، وعندما كانت تشعر أنها لا تستطيع أن تتحمل أكثر من ذلك كانت تتوسل إليه قائلة : « جيمى أرجوك : لا داعى لهذا الكلام » ، فيعلق قائلاً : « لا تظنوا أنى

زوجتي بالسيارة ؟ ! .. ماذا حدث لهم جميعاً ؟ لقد كاد كليف يصطدم في وهو يهرع خارجاً . ولكنه اندفع بعيداً متظاهراً أنه لم يرق ... أنت الوحيدة التي لا تخشين البقاء ؟ (٦٧)

وتناول هيلينا الخطاب الذي كتبه له أليسون ، فيقرؤه بصوت عال بعد أن يهتم هيلينا بكتابته لها : « عزيزي ... لا بد أن أرحل ... لا أظن أنك ستفهمني ولكن حاول . أرجوك ! إني في حاجة ملحة إلى الهدوء . وأنا - في هذه اللحظة - على استعداد أن أضحي بأي شيء من أجل هذا . لست أدري ماذا سيكون مصيرنا . وأعلم أنك ستشعر بالنعاسة والمرارة . ولكن حاول أن تكون صبوراً معي . وسأكون دائماً في حاجة ملحة إليك وإلى حبك - أليسون . » (٦٨)

بثور جيمي إذ يكون للخطاب تأثير عنيف عليه . فيسب أليسون ويهدد هيلينا ، ولكن هذه لا تلبث أن تغيره يهدوء عن الطفل ، متوقعة رد فعل ما . ولكنها تصاب بخيبة أمل :

هيلينا : حسناً ! ألا يعني هذا شيئاً ؟ حتى بالنسبة إليك ؟
جيمي : حسناً ! نعم ! ... إني مندهش ... إني أعترف لك بذلك ... ولكن قولي لي ... أكنت تتوقعين مني أن أتخاذل وأسقط على ركبتك من وخز الضمير ! ... اسمعي ... سأخبرك بشيء مهم إذا توقفت عن نفث حكمتك الأنثوية في : أنا لأعيا بشيء ... أنا لا يهمني إذا كانت ستجيب طفلاً ... ولا يهمني إذا ولد هذا الطفل برأسين ! هل أثير اشمزازك ! حسناً ! هيا ! اصفغيني على وجهي ... حسناً ! لقد انتهت الاستعراض ... والآن اتركني واخرجي من هنا أيها العذراء الشريرة . (٦٨)

وعندئذ يظهر رد فعل هيلينا ... لقد احتفظت بهدوئها طوال المناقشة ؛ لقد تقبلت سبابه وتهديداته ، ولكنها الآن تشعر - عندما يسميها « عذراء » - بأن الأنثى في داخلها قد أهيئت ، ولذا كان رد فعلها مفاجئاً وعنيفاً : فهي « تصفعه على وجهه بوحشية . » (٦٨) وقبل أن يدرك ما حدث قبله بعنف ونجذبه أرضاً بجانبها . (٦٩)

وعندما ترفع الستار عن الفصل الثالث ، يتكرر نفس منظر الحياة العائلية الذي رايناه في الفصل الأول بتغيير واحد فقط : إن المرأة التي تنحني على لوحة الكي ليست أليسون بل هيلينا . لقد احتلت هيلينا مكان أليسون ليس كزوجة لجيمي ولكن كعشيقة . لقد نجحت في إبعاد أليسون واحتلت مكانها في حجرة جيمي وفي سرير جيمي منذ تلك الليلة التي اقتنعت فيها أليسون بأن ترحل مع أبيها . وبقيت هي هناك كعشيقة لجيمي لعدة شهور حتى فوجئت في يوم من الأيام بأليسون أمامها .

وعندئذ فقط تشعر هيلينا أن تصرفها خطأ - « لأزال أؤمن بالخطأ والصواب » (٧٠) - وتقرر الرحيل ... أما جيمي الذي كان قد عبر منذ دقائق قليلة عن حبه لهيلينا - « سنشعر بالبهجة والفرح والمرح وستبادل نظرات الهيام والشبق في ملهى « بلذرز أرمز » ، ثم تعود هنا حيث أبادلك الغرام بشكل يجعلك تسين الدنيا وما عليها » (٧١) - فينساها تماماً عندما تعود أليسون . وهو يحاول أن يبدو بارداً وغير مهم ، ولكن

وكان للموت مثل هذا التأثير العظيم على جيمي : لأنه كان يذكره بوفاة والده ، وهي تجربة لم يكن يستطيع أن ينساها : « لقد ظلت طوال اثني عشر شهراً أراقب أبي وهو يعاني سكرات الموت ... كنت عندئذ في العاشرة من عمري ، وكان قد عاد لتوه من الحرب في إسبانيا ، حيث كان بعض السادة الذين يخافون الله قد أحالوه إلى حطام . لم يكن ليعيش طويلاً ... كان الجميع يعلمون ذلك ، حتى أنا ، ولكني مع ذلك كنت الوحيد الذي يهتم به ... كانت العائلة تشعر بالارتباك والضيق . أما أمي فلم تكن تفكر ... كانت أمي تحاول دائماً أن ترتبط برجل قد اختار الجانب الخاسر في كل شيء ... كانت أمي تحاول دائماً أن ترتبط بالأقلية على أن تكون هذه الأقلية هي الأقلية الأرستوقراطية ... كنا جميعاً ننتظر موته ، وكانت العائلة ترسل له شيكاً أول كل شهر ، راجية أن يدبر به أموره يهدوء دون إثارة مشاكل ... وكانت أمي تعني به دون أن تشكو ، وكان هذا هو كل ماتفعله من أجله ... ربما كانت ترقى له .. وأعتقد أنها كانت فعلاً قادرة على ذلك ، ولكني كنت الوحيد الذي يهتم به ! ... وكنت في كل مرة أجلس فيها على حافة الفراش لأستمع إليه وهو يتحدث أو يقرأ أحاول مغالبة دموعي ... وفي نهاية اثني عشر شهراً كنت محنكاً ... لم يكن هناك من يصغي إلى هذا الرجل المحموم الفاشل إلا صبي ، صغير مذعور ... كنت أقضي الساعة تلو الأخرى في حجرة نومه الصغيرة ، أستمع إليه وهو يتكلم ليصب البقية الباقية من حياته في أذني صبي صغير مشدود ولا يكاد يعي نصف ما كان يقال له ، وكان كل ما يحس به هو الشعور باليأس والمرارة ، وبرائحة الموت المريرة . » (٧٢)

وبينما كان جيمي يحوار والده هيو ، كان الكولونيل رد فيرن يستعد للرحيل مع ابنته ، وعندئذ فاجأهم هيلينا بالاعتذار عن السفر معهم : هيلينا : آسفة ... أخشى أنني لن أستطيع مصاحبتهما الليلة . أليسون : ألن تأتي معنا . هيلينا : كنت أود ذلك ولكني في الواقع مرتبطة بموعد عمل غدا في برمنجهام . لقد أرسلوا لي نص مسرحية ... إنه موعد مهم ولا أريد أن تفوتني هذه الفرصة ... لذلك يبدو أني لابد أن أمكث هنا الليلة . (٧٥)

ويرحل الجميع قبل وصول جيمي ، هيلينا فقط هي التي وجدت الشجاعة الكافية لتبقى ، هيلينا فقط هي التي أبدت استعدادها للبقاء لتخبره برحيل أليسون .

وقبل أن ترحل أليسون يسألها كليف : « ألا تنتظرينه ؟ »

أليسون : كلا يا كليف .

كليف : ومن سيخبره ؟

هيلينا : أنا أستطيع أن أخبره ... إذا كنت هنا عند عودته . (٧٦)

وترحل أليسون ويرحل والدها ويخرج كليف قبل وصول جيمي ، وعندما يقابلونه في طريقهم فإنهم يهربون منه : « كاد هذا النجس العجوز أن يصدمني بسيارته ! حقاً لو كان قد صدمني لكان هذا من سخرية القدر ! ولعله من السخرية أيضاً أن تكون زوجتي بالسيارة !

أصبحت ضرورية وأساسية في الدراما الحديثة لممكن الكاتب المسرحي من نقل الأفكار والمثل الجديدة .

حاول بعض النقاد - بعد أن فشلوا في اكتشاف جديد في الشكل - أن يركزوا على أن المضمون في مسرحية انظر إلى الماضي في غضب هو الذي « يتفصل تماما عن التقاليد القديمة »^(٧٥) . وأن أوسبورن من « الواقعيين الاشتراكيين »^(٧٦) ومن الواضح أن هذه الفكرة مصطنعة إلى أقصى حد . فالمسرحية تذكرنا بـ « ما قبل شو » . عندما كانت الثيمات الأساسية للمسرحيات تستمد من أقسام البوليس والمحاكم الشرعية . لقد اكتشف تشيكوف وإيسن منذ سنين طويلة - قبل أن يولد أوسبورن - أن المضمون الجديد يحتاج إلى شكل جديد^(٧٧) .

أما عن كون أوسبورن من « الواقعيين الاشتراكيين » فأوسبورن نفسه لم يعتقد في يوم من الأيام أنه كذلك . فقد سأله جون فريمان في حديث تليفزيوني قائلا : « أليس أي تصور في مخيلتك عن المجتمع العادل بشرط ألا يكون تصورك مجرداً ؟ هل تنظر حولك في العالم وتكتشف فيه أي نظام اجتماعي يتوافق مع تصورك الشخصي ؟ » وأجاب أوسبورن : « حسناً ! أعني ... ! إنني أستطيع أن أتصور برنامجاً سياسياً قد أويده . ولكنني أعني أني لا أعتبر نفسي ناقداً اجتماعياً . ولست كذلك »^(٧٨) .

وهكذا يتضح لنا أن « مسرح الغضب » - مثله في ذلك مثل « مسرح اللامعقول » - ليس جديداً وليس ثورياً . إنه مجرد نوع من الاحتجاج الطفولي ، ضد الظروف الاجتماعية السائدة . أما « الغضب » الذي يرافق هذا الاحتجاج فإنه سريعاً ما يخفى عندما تكتشف الطبقات الحاكمة فيه وسيلة جديدة لتهديئة غضب الطبقات الكادحة . فتقبل المؤلف كصدي ثقافي جديد لقيمها وعندئذ يخفى « مسرح الغضب » . فهذا الطريق للدراما التقليدية التي تعالج الثيمات المهلهلة وتدور في الكاباريات .

● هوامش

(١) Osborne, J.: Tom Jones (London, 1964), Paper Jacket.

(٢) لقد تأثرت أنا نفسي إلى حد بعيد برأي كيث تيان : في كتابي « مقدمة للدراما » وهو مؤلف كتبه بالاشتراك مع الدكتور عبد الله عبد الحافظ متولى ونشر سنة ١٩٥٨ . كتبت أقول : « الثامن من مايو سنة ١٩٥٦ تاريخ يجب أن يذكر في الدراما الحديثة » . إنه اليوم الذي أخرجت فيه مسرحية جون أوسبورن انظر إلى الماضي في غضب لأول مرة .

Metwalli, A. A; and Andrawis, N. F.: Introduction to Drama (Cairo, n. d.), p. 98.

(٣) Chiari, J.: Landmarks of Contemporary Drama (London, 1965), p. 209.

(٤) Wager, W. (Ed): The Playwrights Speak (London, 1969), p. 75.

(٥) يقول ماندر في تحليله لمسرحية أرنولد ويسكر جذور : « وما هو أكثر من ذلك هو أن ويسكر يستطيع أن يجعل جمهوره يضحك بينما لا يستطيع المستر أوسبورن في مسرحيته انظر إلى الماضي في غضب ذلك » .

دون فائدة ، إن الجاذبية الجنسية بينها أقوى من كل شيء ، إنها أقوى من أن تسمح لعلاقة جيمي بهيلينا أن تبعده عنها ، وأقوى من أن تسمح لقيم أليسون أن تحررها من قبضته . إن أليسون التي تعود مريضة ومحطمة بعد أن تخلصت من طفلها تقول : « لقد فقدت طفلي ... إنها مجرد حقيقة .. ليس هناك محاكمة أو عقاب »^(٧٢) ، وهي تسقط عند قدمي جيمي ليستأنفا حياتها الزوجية مرة أخرى حسب قيم جيمي : إنه السيد الوحيد في حين أن أليسون ليست إلا مجرد أداة للذة الجنسية : « سيجمعنا سويًا كخفف الدب وجحر السنجاب ، وسنعيش على الشهد والبندق ... أكاداس وأكاداس من البندق ... وسنشددو بالأغاني التي تعبر عما في أعناقنا ... عن الأشجار الدافئة والكهوف المستكنة . وعن الثوم تحت أشعة الشمس . وسنبقي عينيك الواسعتين مركبتين على فرائي . وتساعديني في تقليم مخالي لأني نوع خسيس حقير من الدببة . وسأجعلك تحافظين على ذلك الذيل الأملس الناعم ليبقى متألفاً كما هو . ذلك لأنك سنجابٌ جميل جداً . ولكنك سنجاب غبي . ولذلك يجب أن نكون حذرين . فهناك فخاخ فولاذية لاترحم منصوبة في كل مكان ، تنتظر الحيوانات الصغيرة الأليفة عندما تصاب بالشفقة والشيطة »^(٧٣) .

هكذا يتضح لنا أن جيمي لم يكن يستطيع أن يعيش في سلام مع أليسون إلا إذا نجح في جذبها إلى الوحل معه . فهو ليس نائراً ولا مثالياً ... بل إن ما يدفعه إلى مهاجمة أليسون وعائلتها وأقربائها وأصدقائها ومعارفها هو مجرد حقد طبقي . ومن المؤكد أنه لو كانت عائلة أليسون قد قبلته زوجاً لابنتها لبذل جهده للاندماج في وسطهم الاجتماعي الراقى ، ولكبت يؤسه المبكر . ولأصبح « رجلاً محترماً » . حتى الكولونيل ردفيرن - والد أليسون - يعترف بأن رفضهم قبوله قد يكون سبب ما حدث . « أخشى أن أقول إنني أشعر أنه كان على حق إلى حد ما »^(٧٤) وهو يؤمن أنه وزوجته وأليسون لم يكونوا « فوق مستوى العتاب »^(٧٥) .

إن مسرحية انظر إلى الماضي في غضب ، التي أثارت كل هذه الزوبعة عندما أخرجت لأول مرة ، مجرد مسرحية تقليدية عادية عند إخضاعها للتحليل العميق . إن العنوان المثير والشعارات الصاخبة التي نهجم الطبقات الحاكمة والدين والسياسة وقيم الطبقات الوسطى ... الخ . لم تكن إلا كليشيات دون مضمون أو معنى . إنها مسرحية جيدة الصنع وتقليدية إلى أقصى حد ، فالحركة المسرحية تنمو حسب الطريقة التقليدية - حسب هرم فرايتاج - ببداية وأوج وحل ، بتخللها التوتر الانفعالي الذي يزداد أو ينخفض حسب التطور المنطقي للأحداث .

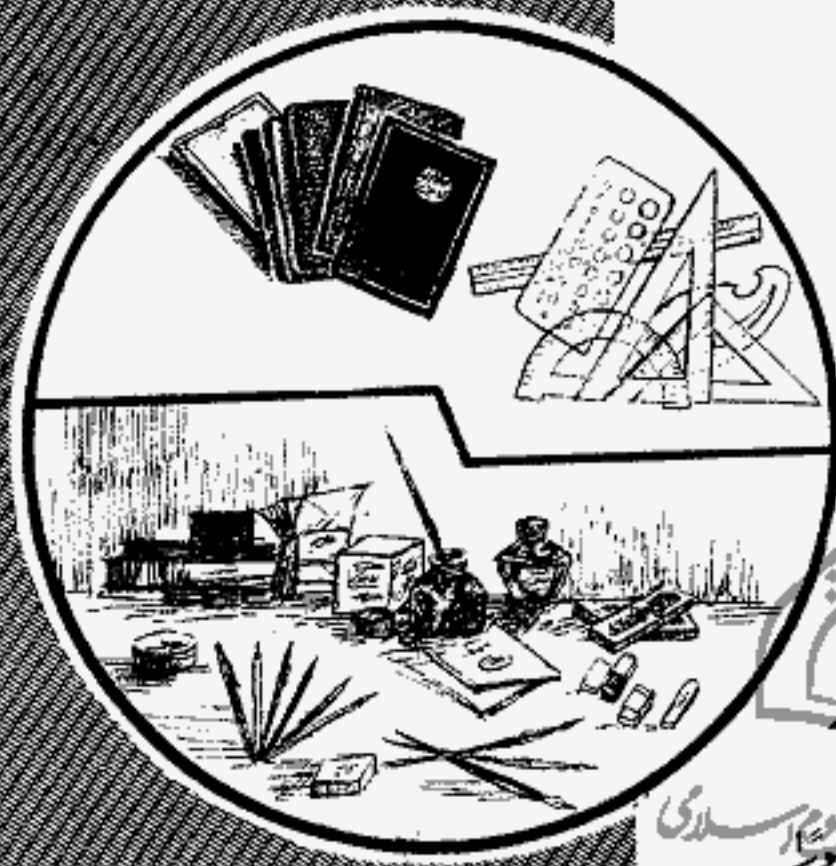
والشخصيات التي يقدمها لنا أوسبورن في مسرحيته غير مقنعة ، إنها مجموعة من الشخصيات الشاذة المنقطعة عن العالم الخارجي ، وهي تعيش بعيداً عن مشاكل الحياة اليومية ، حابسة نفسها في برجها العاجي . وتبدو هذه الشخصيات منذ اللحظة الأولى التي تبدأ فيها المسرحية مجرد دمي وجدت في المسرحية لتأكيد شخصية جيمي بورتر . حتى اللغة لا تعبر عن الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه أبطال المسرحية ، بل هي سوقية إلى أقصى الحدود ، وتفقد الرمزية التي

- (٣٧) نفس المصدر ص ٨٧ .
 (٣٨) نفس المصدر ص ٤٥ .
 (٣٩) نفس المصدر ص ٤٠ .
 (٤٠) Azmy, I.: *Estrangement in the Plays of John Osborne*, p. 15-16.
 (٤١) Osborne, J.: *Look Back in Anger*, p. 43.
 (٤٢) نفس المصدر ص ٤٤ .
 (٤٣) نفس المصدر ص ٤٥ .
 (٤٤) نفس المصدر ص ٣٣ .
 (٤٥) نفس المصدر ص ١٨ .
 (٤٦) نفس المصدر ص ٣١ .
 (٤٧) نفس المصدر ص ١٠ - ١١ .
 (٤٨) نفس المصدر ص ١٩ - ٥٠ - ٥٤ - ٦٧ - ٧٧ - ٧٨ .
 (٤٩) نفس المصدر ص ٤٢ - ٤٣ .
 (٥٠) نفس المصدر ص ٢٢ .
 (٥١) تظهر نفس الفكرة في مسرحية إيسن البطلة البرية حيث ينهم جريغرز والده بأنه لم ينس أبداً أنه يعتقد أن أمه غنية واكتشف بعد الزواج أنها لا تملك شيئاً .
 (٥٢) Ibsen, H.: *The Wild Duck*; ed. N. F. Andrawis (Cairo, 1970), p. 127.
 Osborne, J.: *Look Back in Anger*, p. 51-53.
 (٥٣) نفس المصدر ص ٢٠ .
 (٥٤) نفس المصدر ص ٥٦ - ٥٧ .
 (٥٥) نفس المصدر ص ١٢ - ١٣ .
 (٥٦) نفس المصدر ص ٣٠ .
 (٥٧) نفس المصدر ص ٢٤ .
 (٥٨) نفس المصدر ص ٢٥ .
 (٥٩) نفس المصدر ص ١٩ .
 (٦٠) نفس المصدر ص ٧٧ .
 (٦١) نفس المصدر ص ٥٦ .
 (٦٢) نفس المصدر ص ٥٥ .
 (٦٣) نفس المصدر ص ٧٣ .
 (٦٤) نفس المصدر ص ٥٧ - ٥٨ .
 (٦٥) نفس المصدر ص ٦٩ .
 (٦٦) نفس المصدر ص ٧٠ .
 (٦٧) نفس المصدر ص ٧٢ .
 (٦٨) نفس المصدر ص ٧٣ .
 (٦٩) نفس المصدر ص ٧٤ .
 (٧٠) نفس المصدر ص ١٩ (يكرر أوسبورن هنا ما كان شو قد قاله منذ سنوات عديدة : ففي مسرحية الماحجور يبروا . يقول متيفن أثناء مناقشة مع والده : «إني أعرف الفرق بين الصواب والخطأ» .)
 Shaw, G. B.: *Major Barbara* (Edinburgh, 1954).
 (٧١) نفس المصدر ص ٨٦ .
 (٧٢) نفس المصدر ص ٩١ (تأثير التطور الخلاقي - فلسفة برنارد شو - واضح جداً . وأوسبورن هنا يكرر أفكار شو التي عرضها في مسرحية الساذج في الجزر غير المتوقعة)
 Shaw, G. B.: *The Simpleton of the Unexpected Isles, The Six and the Millionaire* (London, 1949), p. 67-69.
 (٧٣) نفس المصدر ص ٦٩ .
 (٧٤) نفس المصدر ص ٦٥ .
 (٧٥) Azmy, I.: *Estrangement in the Plays of John Osborne*, p. 11.
 (٧٦) نفس المصدر ص ٧ .
 (٧٧) ارجع إلى تحليل مسرحية البطلة البرية والتورس لإيسن في كتاب
 Andrawis, N. F.: *Studies in Drama* (Cairo, n.d.).
 Wager, W. (ED.): *The Playwrights Speak*, p. 84.
 Mander, J.: *The Writer and Commitment* (London, 1961), p. 200.
 Styan, J. L.: *The Dark Comedy* (Cambridge, 1968), p. 106.
 (٧) يبدو بوضوح أن جون أوسبورن يعرف جيداً مسرحية شو : وذلك عندما يجعل كليف يذكر شخصية مارشيانكس .
 Osborne, I.: *Look Back in Anger* (London, 1968), p. 18.
 (٨) نفس المصدر ص ١٠ .
 (٩) نفس المصدر ص ٦٠ .
 (١٠) نفس المصدر ص ٨٤ .
 (١١) نفس المصدر ص ٨٥ .
 (١٢) نفس المصدر ص ٨٣ .
 (١٣) نفس المصدر ص ١٦ .
 (١٤) نفس المصدر ص ٨٢ .
 (١٥) نفس المصدر ص ١١ .
 (١٦) نفس المصدر ص ١٣ .
 (١٧) نفس المصدر ص ٩ - ١٠ .
 (١٨) من المهم أن نلاحظ أن أحد النقاد - أ. أ. دايسون - يعتبر جيمي بورتر شاباً مثالياً متغزلاً حساساً «يشور ضد شرور الإنسان» .
 The Critical Quarterly I, IV.; Dayson, A. E.: *Look Back in Anger*, p. 318.
 Osborne, J.: *Look Back in Anger*, P. 17
 (١٩)
 (٢٠) نفس المصدر ص ١٥ .
 (٢١) نفس المصدر ص ٦٦ - ٦٧ .
 (٢٢) Taylor, John Russel (Ed.): *John Osborne - Look Back in Anger; A Casebook* (London, 1968), p. 14
 (٢٣) رغم أننا لا نود مناقشة تحليلات جون دايسل ثيلور للأزمات العاليتين العظيمة إلا أننا يجب أن ننبه القارئ إلى أنه عندما يتكلم عن أزمة قناة السويس يتجاهل دور إسرائيل في العدوان . وذلك رغم أن موسى ديان في «قصة حيائي» قد كرس فصلين كاملين (ص ١٥١ - ١٩٤) . ليثبت أن فرنسا وبريطانيا قد تأمرتا مع إسرائيل على غزو مصر . وتعترف جولدا مائير في «حيائي» أنه كانت هناك مؤامرة ولكنها لا تذكر التفاصيل بأكملها . على نحو يتعارض مع الحقائق التاريخية . فالقوات المعتدية لم تستطع التقدم بعد احتلال بور سعيد .
 Dayan, Moshe: *Story of My Life* (London, 1976).
 Meir, Golda: *My Life* (London, 1975).
 Forman, J. D.: *Communism* (New York, 1973), p. 55
 (٢٤)
 (٢٥) ارجع إلى مسرحيات شو :
 Arms and the Man, Man of Destiny, You Never Can Tell ... etc.
 Azmy, I.: *Estrangement in the Plays of John Osborne* (Cairo, n. d.), p. 12.
 (٢٦)
 Osborne, J.: *Look Back in Anger*, p. 12.
 (٢٧)
 (٢٨) نفس المصدر ص ٦٤ .
 (٢٩) نفس المصدر ص ٢٣ .
 (٣٠) نفس المصدر ص ٣٥ .
 (٣١) Azmy, I.: *Estrangement in the Plays of John Osborne*, P. 19.
 (٣٢) Osborne, J.: *Look Back in Anger*, p. 84-85.
 (٣٣) نفس المصدر ص ٩٠ .
 (٣٤) نفس المصدر ص ١٠ .
 (٣٥) نفس المصدر ص ١٦ - ١٧ .
 (٣٦) نفس المصدر ص ٢٩ .

الشركة المصرية للورق والأدوات الكتابية «رومي»



الحكاشة على
كأس الإنتاج
ثلاث سنوات متتالية



يسر لها أن تعلن عن توزيع
مختلف الأصناف الآتية
وبالأسعار الرسمية
ومن أهود الأصناف

* تليفزيون ٢٢ بوصة نو كستر التسليم فوراً
* مراوح مكتب وبحمام التسليم فوراً
* أثاثات * مكاتب حديثة * مكاتب مستوردة
وخزائن حديدية * كشكول حروادوات كتابية
وهندسية * ورق كلك ورسم
* ورق كتابية وطباعة
* أفلام حبر جاف ورصاص
* حبر رومني الفاخر
* المنتجات الورقية المختلفة
بلوك نوت * ظروف * أجنات
طبع تجارى ... الخ

الورق الخام
يباع بمتجر شلهوب

● فرع ستاندر استيشنري شارع عبدالخالق ثروت
● فرع بجانس شارع البوصلة الجديدة متفرع من قصر النيل
● فرع الجيزة شارع مراد
● فرع فاصيبان ناصية شارع شريف ٢٦ يوليو
بمختلف فروع الشركة بالمحافظات :
الإسكندرية الوجه القبلي الوجه البحري

الإدارة العامة : القاهرة : ٣ شارع شريف
سويتش : ٧٥٦٥٣٨ - ٧٥٦٤٧٧
الإسكندرية : شارع طلعت حرب
ت : ٧٤٥٦٤٣
ت : ٨٠٣٧١٢

درخل إلى

المسرح النفسى

المسرح النفسى (الدرااما السيكولوجية) تيار حديث فى المسرح الغربى . وهو تيار لم تكتمل صورته بعد ، بل إنه - كما يقول (جون راسل تيلور) فى كتابه الموجة الجديدة (١٩٧٩) - مازال فى مرحلة التشكيل ، وما زالت ملاحظته تمر بمرحلة التبلور التى لا بد منها قبل أن يفرض نفسه على متذوقى المسرح ودارسيه بوصفه تياراً أساسياً يقف إلى جانب تيار العبث أو الملحمية إلخ . وربما كانت تسمية «المسرح النفسى» تسمية غير دقيقة ؛ لأن كل عمل مسرحى ، بل كل عمل أدبى أو فنى ، يعتمد على «الحركة النفسية» فى المقام الأول ؛ ولكن التسمية لازمة للتفريق بينه وبين سائر الأعمال المسرحية التى تنتمى إلى الدرااما الكلاسيكية بمفهوماتها المتعارف عليها ، من صراع وتطور وحدث ونهاية محتومة ؛ وأهم من ذلك كله التصور الثابت أو الصورة الثابتة للشخصية . وهذه هى نقطة الانطلاق التى لا بد منها للتعريف بهذا اللون المسرحى الجديد .

محمد عنانى

التي يصورها الأدب للتفريق بينها وبين «الشخصية النفسية» ، أى الشخصية التى توجد فى الحياة الحقيقية من حولنا : إن الأدب يصور ملامح مميزة أو معالم نفسية أو خلقية أو فكرية ، يجمعها جميعاً تحت اسم محدد ، يصير علماً على هذه الشخصية . فالأديب يفترض أن البشر يشتركون فى صفات عامة لا تتطلب التصوير أو التخصيص ، ويفترض أنهم يختلفون فى صفات أخرى هى التى تتطلب التخصيص وتدعوه للاتكاء عليها . وليس معنى ذلك أننا لن نجد من بين البشر من يشترك مع «هاملت» مثلاً فى استغراقه الفكرى أو نزوعه إلى التأمل ، ومن ثم للتردد ، وعدم اتخاذ قراره بالسرعة والحسم المطلوبين ؛ ولكن هذه الصفات هى التى يركز عليها شيكسبير لىكى تصبح علماً على «هاملت» ، ولكى تميز بينه وبين الإنسان العادى - فى نظره - أى الإنسان الذى خلق ليعيش لالفكر (كما يقول نوباليس) وسواء كانت الشخصية متطورة فى العمل الأدبى (أى تنمو وتتغير استجابة للموقف أو الحدث الدرامى الذى تشترك فى صنعه) ، أو كانت نمطية (بمعنى تصويرها لجانب ثابت من جوانب النفس البشرية لا تتطور فى العمل الأدبى) فإنها فى الحالتين لا تمثل إلا جانباً (أو عدة جوانب متجانسة أو متكاملة) من الشخصية الإنسانية التى توجد فى الحياة الحقيقية . ولذلك فإن محاولات الكتاب الواقعيين فى القرن التاسع عشر إضفاء صفات أخرى على هذه الصفات «المميزة» بغية الاقتراب من الواقع ، كانت تمثل فى الحقيقة محاولة للتقريب بين الصفات المميزة والصفات العامة التى يشترك فيها سائر

بدأ وعى النقاد والكتاب بالتغيير الذى أحدثه علم النفس الحديث فى الأدب فى الفترة التى تلت الحرب العالمية الثانية . وقد حدد هذا الوعى كتاب الفيلسوف الإنجليزى الحديث (س . ا . م . جود) وعنوانه (دليل إلى الفكر المعاصر) ؛ فهو يخصص فصلاً كاملاً فى آخر الكتاب للحديث عن غزو علم النفس للأدب ، مركزاً على الفرق بين مفهوم الشخصية عند كبار كتاب الواقعية فى القرن التاسع عشر ، ومفهوم الشخصية لدى الروائيين فى بداية القرن العشرين ، الذين تأثروا بمفهوم (برجسون) عن تيار الشعور أو تيار الوعى . وهو يحدد ذلك بقوله إن المفهوم القديم كان يعتمد على «الثبات» ، أى على أن للشخصية الإنسانية ملامح ثابتة ومحددة ، وأن القارئ يستطيع أن يتنبأ بما سوف تقوله أو تفعله بمجرد أن يراها أو يقرأ عنها (مهما كانت درجة تطور هذه الشخصية فى أعطاف الرواية أو المسرحية) . فالشخصيات التى خلقها كبار كتاب المسرح قديماً ، ثم كبار كتاب الرواية فى القرن التاسع عشر ، شخصيات تكاد - لثباتها ووضوح ملاحظتها - أن تقف خارج حدود العمل الأدبى ؛ بل لقد اتجه بعض النقاد إلى مناقشة هذه الشخصيات وتحليلها كأنما هى نماذج بشرية حقيقية لها وجودها «التاريخى» ، مثلاً فعل (ا . س . برادلى) ، الذى يناقش فى كتابه «التراجيديا الشيكسبيرية» كلا من الشخصيات الرئيسية (بل الثانوية كذلك) فى التراجيديات الأربع الكبيرة (ماكبث وهاملت وعطيل والملك لير) بوصفها «شخصاً» مستقلة . وربما احتجنا هنا إلى الوقوف لحظة عند تعريف «الشخصية الفنية» ، أى الشخصية

المسرح النفسي إلا في أواخر الستينيات ثم في السبعينات . وليس معنى هذا أن التركيز على القضايا الاجتماعية أو الفكرية قد تضاعف أو تأثر بأي حال من الأحوال ، ولكن هذه القضايا بدأت تتخذ صور حالات نفسية مصوغة في قالب جديد من الاضطرابات العاطفية أو الوجدانية والذهنية التي تتخذ صور الأمراض المعروفة أحيانا ، وصور التهور النفسي الذي يصعب التعرف عليه إلا على أيدي علماء النفس المتخصصين أحيانا أخرى . وهذا هو الذي يشيع في مسرح (هارولد بنتر) و(دافيد ستوري) على وجه الخصوص .

ويختلف المسرح النفسي عن المسرح التقليدي في أنه ينقل الحدث إلى باطن الشخصيات ، كما يختلف عنه اختلافاً أكبر في أنه يجعل هذا الباطن علنياً أو - إذا استخدمنا التعبير القديم - غير سوي . ولكن كيف يمكن للدراما أن تتشكل من هذه المادة الجديدة أو غير المألوفة ؟ ينبغي أن نؤكد في البداية أن الأدب العالمي حافل بالمازج الحية لهذه المادة ، ولكن عدم إدراكنا في الماضي لمعناها جعلنا نضعها في أطر أعم وأشمل وأبعد إلى حد كبير من الإطار النفسي المحدود . يمكن أن نذكر بعض روايات وقصص (ديستوفسكي) و (سترنبرج) و (سيرفانتيس) ، بل ولابد أن نشير أيضاً إلى بعض ملامح الاضطرابات النفسية التي يمكن رصدها في أعمال عالمية لا توحى بها للوهلة الأولى - بما في ذلك أبطال شيكسبير الذين ذكرناهم . وقرينا رأينا المثلة البريطانية (جانيت سوزمان) تقوم بدور (أوفيليا) المخرج البريطاني النابذة يدافع عن هذا المفهوم دفاعاً لا يمكن دحضه (مجلة المسرحيات والممثلون البريطانية - عدد يونيو ١٩٦٦) . ولكن الإطار الدرامي لهذه الشخصيات المعتلة هو الذي يختلف اختلافاً بينا . وهذا هو ما أرجو أن يكشف عنه تحليل مسرحية البيت لـ (دافيد ستوري) ومسرحية العزلة أو (الأرض الحرام) لـ (هارولد بنتر) - وقد نشرت المسرحيتان بالعربية في كتاب مستقل عنوانه : ثلاثة نصوص من المسرح الإنجليزي المعاصر (مكتبة الأنجلو - ١٩٨٠) .

وأول مظاهر البناء الدرامي الجديد في المسرح النفسي هو انتفاء وجود حدث بالمعنى التقليدي . فإذا يعني ذلك ؟ الحدث بالمعنى التقليدي هو حدوث شيء أو وقوع فعل على المسرح ، على مراحل متتابعة ومنطقية ؛ أي مراحل تسير في تطور خطي (نسبة إلى الخط المستقيم) صعوداً نحو ذروة معينة . وهذه الذروة في المأساة تتلوها الفاجعة ؛ وفي الملهاة يتلوها التصالح والفرح بعودة الحياة إلى مجاريها ، وبالتوافق وانتهاء . وهذا الحدث أو الفعل ينبع بصورة حتمية من تكوين الشخصية كما يكشف عنها في الوقت نفسه ، بحيث تصبح ذروة الحدث هي أيضاً ذروة الكشف . أما في المسرح النفسي فإن الحدث الباطن لا يسير في إطار خطي نحو الذروة ، ولكنه يدور في أنصاف دوائر ، تتكون كل منها من لحظة تقابل بين إحساس وإحساس ، أو بين فكرة وفكرة ، بحيث لا تتقدم مع الحدث زمنياً ، أي لا تسير نحو نقطة زمنية محددة ، بل تدور مع المشاعر والأفكار لتعود إلى نقطة البداية ، ثم تسير ثانياً في دورة جديدة لتعود مرة ثانية إلى نقطة البداية ثانياً وهكذا . وهذه الدوائر ، أو أنصاف الدوائر ، تتخذ عادة صورة الحركة المجهضة ؛ إذ أن كل محاولة من جانب الشخصيات للتوصل إلى نقطة اتصال أو تواصل ، يمكن

البشر ، وذلك حين تنبج للقارئ أو المشاهد أن يدرك إمكانية وجود التناقضات فيها وإمكانية وجود هذه الشخصيات من حوله ومن ثم إمكانية وجوده هو نفسه في المواقف الدرامية التي يضع الكاتب فيها هذه الشخصيات .

أما في بداية القرن العشرين فإن الكتاب قد ازداد وعيهم بمدى «الصنعة» في هذا التصوير للشخصية الإنسانية ، أو مدى ما يفرضه الفنان من قيود فنية يجعل كل صورة للإنسان في الأدب صورة زائفة إلى حد ما ، وذلك - كما يقول (س . ا . م . جود) في نفس الكتاب - نتيجة لمكتشفات علم النفس الحديث والدراسات الفلسفية التي تبين أنه ليس كياناً مستقلاً ، وأن الحركة الباطنة له تؤكد أنه يتغير على الدوام ، وأن محاولات «تثبيت» الشخصية في الأدب تعين الفنان على تحقيق أهدافه فحسب وأهمها التركيز والبلورة) ، ولكنها تخرج لنا شخصيات يصعب تصديقها والتعاطف معها .

وقد انعكست هذه البدايات لتغير مفهوم الشخصية في كتابات رواد الرواية النفسية - رواية تيار الشعور - (جيمس جويس) و(فريجينيا وولف) - كما انعكست في شعر رواد الشعر الحديث - (ت . س . إليوت) و(عزرا باوند) - بمعنى أن الشخصية في كتاباتهم لا تتمتع بأي قدر من الثبات ، بل هي تتغير على الدوام ؛ وتصويرها يعتمد على ما يدور في داخل الذهن وفي داخل القلب . ومن ثم فإن أشعار إليوت مثلاً تفترض الحركة الدائرية في الفكر والإحساس ، وتتبدل كل البعد عن الصور الثابتة التي كانت تخرج لنا من شعر أساطين القرن التاسع عشر ، مثل «تيسون» و«ماتيو أورولدا» ، ومن قبلهم شعراء الحركة الرومانسية بطبيعة الحال .

ومع هذه البدايات في فترة ما قبل الحرب الأولى ، شاعت مفهومات جديدة أتت بها علم النفس الحديث منذ بدأ (فرويد) يتحدث عن العقل الباطن أو اللاشعور ، بحيث شغل الناس في أوروبا وأمريكا إلى حد ما في فترة ما بين الحربين بالمفهومات الجديدة التي أخذت تراحم المفهومات القديمة للنفس والعقل الخ . وقد ساعد على انتشار هذه المفهومات الجديدة اتساع نطاق العلم الطبيعي والإدراك الجديد لعملية الإبداع الأدبي ؛ وهو الإدراك الذي شجع الاتجاه الجديد في النقد ، والذي يصر على تخليص العمل الأدبي من السمات النفسية لمبدعه ، أي أنه يتمثل في محاولة النظر إلى العمل الأدبي لا بوصفه وثيقة نفسية للكاتب ، بل وثيقة للحالات النفسية لدى الشخصيات التي أبدعها في داخل العمل المستقل ، والتي تتغير من عمل إلى آخر بل من لحظة إلى أخرى في داخل العمل نفسه .

ولكن هذه المفهومات لم تجد سبيلها إلى المسرح بالسهولة المتوقعة ، نتيجة لانشغال الناس بالهزات الاجتماعية العنيفة التي صاحبت نشوب الحرب العالمية الثانية ، والتي زلزلت أركان الأفكار المتوارثة من عصور الاستعمار وبناء الامبراطوريات في القرون الخوالي . ولذلك فقد كان الاتجاه الجديد في فترة ما بعد الحرب اتجاهاً فكرياً واجتماعياً بالدرجة الأولى ، أخذ أحيانا صورة المسرح التقليدي ، وأحيانا صورة المسرح الملحمي ، وأحيانا أخرى صورة المسرح العبثي ، ولكنه لم يقترب أبداً من

هارى - كده ؟

جاك - عمق العانس مانت طبعاً .

هارى - طبعاً .

جاك - فيه شوية سحب ..

وكذلك فلا تقتصر الإشارة إلى الزوجة - التي تمثل نقطة توقف مماثلة على واحد منها دون صاحبه ؛ فالحدث في الدائرة التالية يبدأ بالزوجة ويحول هارى بعيداً عنها في سرعة وحسم :

(د)

هارى - مرأتى كانت حتيجى النهارده الصبح .

جاك - صحيح ؟

هارى - لكن جالها صداع بسيط .. قالت أحسن بقى .

جاك - ماخرجش .. يعنى الواحد أحسن يحتاط .

هارى - ألفا لما كنت فى الجيش ..

جاك - كنت فى الجيش صحيح ؟

ونحن لانفهم طبيعة الحال مدلول هذه العبارات ، حتى نصل إلى نهاية المشهد الأول فنذكر أن الإشارة إلى الزوجة لا أساس لها من الصحة ، وأن معظم مثل هذه الإشارات إما كاذبة أو أنها تمثل محاولات للهروب من الموضوعات الحساسة التي لا يمكن لأى منها أن يشير إليها صراحة . ولذلك فنحن لاندرك أن زوجة هارى قد هجرته إلا في نهاية المشهد الأول ، وبعد حلقات حوارية تمثل موتيفات متكررة . ويمكننا أن نرصد الدائرة الكبيرة لهذه الموضوعات العامة ، وأن نحدد من تكرار هذه الموتيفات أهميتها النفسية لكل من الشخصين إذا تأملنا تتابع موضوعات الحوار التالية : حالة الجو - الزوجة - نزلاء المصححة - الأقرباء - الريف - الزوجة - الجيش - الأقرباء - الحرب - الزوجة - الزهور - نزلاء المصححة - المدرسة - العمل بالدين - الرقص - المدرسة - الأسماء - الأقرباء - المشى - الحرب - الأقرباء - المناطق الاستوائية - الجزر البريطانية - الزوجة - النقود - الأقرباء - حادثة سيارة - الأقرباء - الوقوع فى البحر - الصيد والبحر - تقاليد البحر الإنجليزية - الكفر - الفتيات - الرياضة - التواصل - نزلاء المصححة - الزواج - الأقرباء - الحياة العائلية - الأطفال - الأقرباء - آدم وحواء - الجنة - الأقرباء - تقاليد الرجولة - رمز العصا والشارب - الأقرباء - الحرب - العزق - الأقرباء - نزلاء المصححة - الأقرباء - التبشير - المزل - الأقرباء - اللعب السحرية - الحرب - الأقرباء - الحرب - الأسرة - العمل - الأقرباء - مأساة الانفصال عن الزوجة .

والواضح أن تكرار الإشارة المباشرة إلى الأقرباء - وهم يشملون بعض درجات القرابة دون غيرها - تكرار متعمد ولذلك فعندما يقدم إلينا المؤلف الإشارة المباشرة إلى الانفصال عن الزوجة ندهش للصبغة المباشرة التي تكتسبها هذه الإشارة خصوصاً حين تكون الانطباعات العامة عن انشغال هارى وجاك بالزوجة والحياة العائلية قد اكتملت وأكدت لنا تأكيداً سلبياً مدى أهمية هذه التيمة في حياة كل من هارى وجاك :

معها إنشاء علاقة من نوع ما ، يبدأ معها حدث من نوع ما ، تواجه بالإجهاض . ولتركيّف يستخدم دافيد ستورى فى هذا النمط من الحوار الدائرى موضوعات متكررة ، مثل الإشارة إلى السحاب والزوجة فى بداية مسرحية البيت ؛ فعندما يرتفع الستار نرى أمامنا على المسرح رجلين هما هارى وجاك ، وهما يعانيان من مرض نفسى غير محدد ، أو على الأقل لايفصح عنه المؤلف . ويبدو أنهما يعرفان أحدهما الآخر ؛ إذ ينادى كل منهما صاحبه ؛ ومن ثم يبدأ الحوار الذى نعرف أن جاك ، كان يعمل (قبل هذا المرض) بتوزيع الأغذية المعلبة فى محل للبيع بالجملة . وأن هارى كان يعمل مهندس تدفئة ، ونعرف أيضاً أنها من أسر مشتهرة وحسب . ويستمر الحوار بينهما على مستوى خارجى ؛ أى أنه يدور حول موضوعات عامة ، فإذا اقترب من الحياة الشخصية توقف نهائياً وانتقل فجأة وفى سرعة إلى موضوع آخر ، حتى ينتهى المشهد الأول دون حدوث أى شىء بالمعنى المفهوم . ولكن هذا نفسه هو بمنزلة الحدث ؛ لأنه يفصح عن عجز الذهن الواعى لأى منها على الخوض فى المأساة الشخصية الخاصة به . وهكذا فتحن نجد هذه الدورات أو الحلقات الحوارية التي تتكرر فى المسرحية :

(أ)

جاك - (يشير إلى الصحيفة) حلوة .

هارى - قرى

جاك - مش معقول (يقرأ فى حماسة للحظة) معلش .

هارى - (يهز رأسه) معلش .

جاك - على رأيك .. لكن ..

هارى - شوف السحاب .. أشكال مختلفة .

جاك - أفندم ؟ (ينظر إلى السماء حيث يتطلع هارى)

هارى - شوف السحاب ماشى ازاي .

جاك - مش معقول .

والإشارة إلى السحاب تعد نقطة توقف يبدأ بعدها جاء فى الحديث ، حتى نصل مرة ثانية إلى نفس نقطة التوقف ، أى الإشارة الواضحة المباشرة إلى السحاب :

(ب)

جاك - كان عندى عم بيرى الخيل .

هارى - ياسلام .

جاك - وكنت بازوره وأنا صغير .

هارى - فى الريف ؟

جاك - مافيش زى الريف .. عارف ؟ أهوا النضيف .

هارى - السحاب . (يشير إلى السحاب)

وليس هارى فقط هو الذى يشير إلى السحب ؛ فالواضح أن المؤلف يمزج بين الحياة النفسية لكل منها بصورة معقدة -

(ج)

جاك - الموسيقين أطوارهم غريبة جدا

هارى - طبعاً .

جاك - مش ملاحظ إن أحسن الموسيقين هم اللى شعرهم فلل ؟

(هـ)

جاءك - ما أظننى قابلت مراتك قبل كده ؟
 هارى - لا لا .. فى الحقيقة .. بقى لنا منفصلين فترة كده ..
 جاءك - وقت الغدا قرب .

ويبدأ المشهد الثانى بالتقاط هذا الخيط ، فيقدم إلينا امرأتين هما مارجورى وكاثلين ، وهما تعانيان من أمراض مماثلة ، ولكنها تختلفان عن الرجلين فى أنهما تفرطان فى الحديث المباشر الصريح ؛ ومن ثم فهما تمثلان الوجه المقابل للحديث المقتضب الملتوى الذى شهدناه فى المشهد الأول . ونحن نفهم من حوارهما أن كليهما مشغولة بالرجال بطريقتها الخاصة . والمؤلف يصورهما تصويراً هو أقرب إلى التصوير المألوف فى الدراما التقليدية ، فيبهما أبعاداً محددة واضحة ، ويرصد مأساة كل منهما على مراحل ، تتخلها إشارات واضحة إلى الموضوع الذى يشغلها ؛ ألا وهو الجنس الآخر . وبعد أن يلتقى الأربعة (حين يدخل هارى وجاك إلى المسرح) يتخذ الحديث بينهما طابعاً مزدوجاً ؛ فالإشارات الملتوية الرمزية من جانب هارى وجاك ، تقابلها إشارات واضحة من جانب المرأتين :

(و)

كاثلين - انت مجنون ميه فى الميه .. لازم يحطوك فوق هناك .
 مارجورى - فى الحقيقة بقى هودا طبعهم .

جاءك - طبعهم ؟

مارجورى - أمال إيه ؟ حاطين تراييزة واحدة وكرسيين لألف بقى آدم هنا ؟

هارى - فيه كام بنش هنا وهناك .

مارجورى - بتسبب علامات من تحت لما تقعد عليها .

كاثلين - (تصرخ وتغطى فيها) أووه !

هارى - فيه سحاب قليل فى السما .

جاءك - قليل (ينظر)

مارجورى - نزل طرف الحية يابت انتى .

كاثلين - أووه !

والانشغال الدائم بكل ما يتصل بالجسد (ومن ثم بالجنس) واضح فى حديث كاثلين ، التى تفسر أى تعليق على أنه إشارة جنسية ، فى حين تتجه أفكار مارجورى دائماً إلى تصوير صاحبها فى صورة من لا تهتم إلا بالرجال وهى تلح طوال الوقت على هذه التيمة . ومارجورى تبرز لنا من خلال الحوار فى صورة امرأة متوافقة مع إخفاقها ومأذى إليه من تمزق فى نفسياتها ؛ فهى لا تشكو ولا تنذمر (على العكس من كاثلين) ، ولكنها تعترف بأن الإخفاق له منته . وهى مانفتاً تردد عبارات تنم عن ذلك ؛ فكأنما تستسلم لليأس وتجد فيه لذة نادرة . وهى تعترف أيضاً بأنها مانفتاً تنتقل من مصحة نفسية إلى أخرى لأسباب لا يدركها إلا الأطباء ؛ ولذلك فإنها أقرب الشخصيات إلى عالم الأسوياء ؛ ولذلك أيضاً فإن تعليقاتها تكتسب مرارة ودلالات ساخرة يفتقر إليها حديث الباقيين . وحين يلتقى الأربعة فى هذا الجزء من الفصل الأول تكون مارجورى هى المصدر الموثوق به للمعلومات :

(ز)

مارجورى - أنت اللى ظبطوك وأنت بتخرج من الشباك هنا الأسبوع اللى فات ؟

جاءك - أنا ؟

مارجورى - هو بعينه .

هارى - مش متذكر الحكاية دى .

جاءك - كان لى واحد قريبي عمل شركة لتنظيف الشبايك .

مارجورى - شبايك الحمام بالذات .

كاثلين - (تصرخ) أووه !

جاءك - الظاهر صاحبك فى حالة نفسية مريحة جداً .

مارجورى - سمعت إنك طلبت منهم يخرجوك .

جاءك - مين ؟

مارجورى - صاحبك .

هارى - لا لا .. أنا بس قدمت استفسار .. زيارة مؤقته ..

مشاكل منزلية .. واخده بالك ؟ أصله من غير راجل صعب العملية تم فى البيت ..

مارجورى - بالعكس .. دى تم قوى .. وأكثر من اللازم كمان .. وهو ده أس المشاكل !

كاثلين - أووه !

وهكذا ، فعندما ما ينتهى المشهد الثانى تتضح لنا أبعاد حالة نفسية عامة ، تبرز درامياً إلى السطح دون حدث تقليدى ، ودون صراع بالمعنى المفهوم ؛ إذ أن الأربعة يشتركون فى صنعها ، ويسهمون فى تكوينها . إننا أمام تهرؤ نفسى يتخذ صورتين متكاملتين ؛ أولاً صورة الذهن العاجز عن مواجهة المشكلات النفسية الأساسية ، الذى يهرب لهذا السبب من مواجهتها ، فتقطع به السبل ، ويفقد صلاته الحيوية بما حوله ؛ وهو ما يترجمه دافيد ستورى - درامياً - إلى حوار ممزق ، يتناول المشكلات ولا يفصح عن المرض النفسى إلا إفصاحاً غير مباشر ، وذلك عن طريق التيمات المتكررة فى المشهد الأول . والصورة الثانية هى صورة الذهن الذى واجه هذه المشكلات وهزم أمامها ، وأيقن أنه لا مهرب له من العلة التى يئن تحت نبرها ، مها اختلف إلى المصحات النفسية . ولذلك فقد قصر اهتمامه على من هم حوله فى محيطه المباشر ، وانطلق يتحدث أحاديث مطولة غير مترابطة - وهى الصورة التى يقدمها المؤلف فى المشهد الثانى . وعندما تلتقى الصورتان فى الفصل الثانى ينشأ الصراع الدرامى من محاولة كل منهما - عبثاً - السيطرة على الجو العام . وقد نتاح لنا الفرصة لإدراك بعض مظاهر الأمراض النفسية التى تعانى منها هذه الشخصيات ، لكن المؤلف يعتمد عدم الإشارة إليها إشارة واضحة .

فمثلاً تقول كاثلين : «صاحبك جابوه هنا عشان كان بيعجرى وراء البنات الصغيرين» . ويكاد هارى يعترف بأن هذا صحيح ، ولكن الموضوع يتغير سريعاً ؛ كما أن كاثلين تعترف بأنها انفصلت عن زوجها ، وبأنها حاولت الانتحار ؛ أما مارجورى فنحن نعلم أنها أصيبت بانهايار عندما فقدت عملها فى أحد المحال التجارية ، وأنها تنتقل من مصحة إلى مصحة دون أمل فى الشفاء ، وأنها مرت بتجربة «الغرفة المبطنة» فى

المصحة . وهي تواجه الواقع دون خوف ، وتواجه جاك بمشكته ، وهي أنه يطارد الفتيات في الطريق العام ، ثم تعترف بأنها لا تريد أن تترك المصحة على الإطلاق .

والنهاية في هذه المسرحية غريبة مثل كل شيء فيها . فنحن لا نصل إلى ذروة بالمعنى المفهوم ؛ لأنه ليس ثمة حدث بالمعنى التقليدي ؛ ولكننا نظل ندور في هذه الدوائر كأننا نتطلع إلى نفوس الشخصيات من خلال ستار من الضباب ، ما يفتأ يكشف عن لمحات ، وما يفتأ يبعث بصور متقطعة تتجمع لتكون الصورة النهائية ، التي يصفها المؤلف بأنها صورة « عارية » ؛ أي أن المؤلف لا يهتم بالشاذ أو الغريب اهتمامه بالملاحع العامة للنفس البشرية . وقد قال تعليقاً على الأمراض النفسية التي يعالجها هنا :

« ليست هذه الأمراض خاصة بمرضى المصحة ؛ فهي أمراض نعاني منها جميعاً وإن كنا لا ندرك أننا مرضى ، وأن بداخل كل منا بذور هذه الأمراض ، ولكننا قد تعلمنا أن نحبا بها ؛ أي أن نتقبلها ولا نلتفت إليها ، بل إن من يلتفت إليها قد تشدد حالته ويضطر في النهاية إلى اللجوء إلى الطبيب وربما دخول المصحة أيضاً » .

ولهذا فإن المأساة هنا لا بد أن تتخذ طابعاً فريداً ؛ فهي مأساة مقدمة في قالب خفيف ، تسوده السخرية من الأوضاع الاجتماعية في بريطانيا اليوم ، ولا تغيب فيه روح الفكاهة عن الحوار مطلقاً . ولا شك أن كتاب المسرح النفسي قد استفادوا من تجارب مسرح العبث في إخراجهم هذه الصيغة المسرحية الجديدة .

...

أما (هارولد بنتر) فإنه يتبع منهجاً مختلفاً في مسرحيته العزلة (الأرض الحرام) ؛ لأنه يعتمد على مفهومات محددة أتى بها علم النفس الحديث ، تمتد جذورها إلى (فرويد) . وأهم هذه المفهومات مفهوم تكامل الشخصية ، وعملية التفرد - عند (يونج) ؛ ومفهوم علاقة الذهن الواعي بالعالم الخارجي وبالأذهان الواعية الأخرى على أساس سيطرة أحدهما على الآخر بما يشبه علاقة السيد بالخدام أو الحر بالعبد ، التي صورها الفيلسوف (هيجل) . ومع تطور الرؤية الدرامية لهارولد بنتر من مسرحياته الأولى (التي كانت تشتمل على عدد كبير من الشخصيات) ، إلى مسرحياته الأخيرة التي تضاعف فيها العدد إلى أربع شخصيات أو خمس ، ازداد اهتمامه ازدياداً واضحاً باستخدام المادة النفسية في إخراج نوع من الصراع الداخلي ، بحيث يتجسد خارجياً في شخصيات مستقلة ، تمثل كل منها جانباً من جوانب النفس الواحدة ، وتمثل في تصارعها تلك الحركة الداخلية التي يحس بها الفرد ولا يستطيع إدراك مدى ديناميكيته إلا عن طريق الدرس العلمي والتحليل . وفي مسرحية العزلة يقدم لنا الكاتب بطلين هما (هيرست) و(سبونر) بحيث يكونان معاً نفساً واحدة ؛ أي أنهما يمثلان نزعتين أو جانبين نفسيين ، أولهما يرفض التغيير مع مقدم الكهولة ، فيظل حبس الشباب الغارب ، تعساً ، يعاني من سطوة الزمن الذي لا يرحم ؛ والثاني يقبل التغيير ويتصالح مع الزمن فيغدو فقيراً محطماً برغم سعادته البادية . ولاستحالة



سبونر - كثيراً ما أتجول أنا نفسي فوق ربوة هامستيد دون أن أتوقع شيئاً.. لقد مضى عهد التوقع بالنسبة إلى !.. التوقع أو الانتظار حفرة أو فخ يمكن أن يقع المرء فيه ! ولكنني أنطلق حولي بطبيعة الحال ، وأسترق النظر من وراء الأشجار ومن خلال الغصون ..

ومعنى هذا واضح : فالعزلة التي يعرضها عالم الحاضر على هيرست تجعله يسترق النظر إلى الحياة من حوله وكأنه أمل في أن يعاود الارتباط بهذه الحياة . وهو ليس استراق النظر إلى العشاق الذين يتجولون على الربوة ، ولكنه - قطعاً - استراق النظر إلى الناس وحسب . وسبونر يوضح ذلك توضيحاً قاطعاً حين يؤكد ضرورة الإبقاء على المسافة كاملة بين النفس المنعزلة وما يدور حولها :

سبونر - إنني لا أنطلق ولا أسترق النظر إلى المداعبات الجنسية ؛ فلقد مضى عهد ذلك إلى الأبد . هل تفهمني ؟ عندما تنفصح أغصاني - إذا جاز هذا التعبير - عن مداعبات جنسية ، مها كانت درجة التواضع ، أجد أنني لا أرى إلا بياض العيون في مواجهتي . عيون تتخم شهيق ، وتلفي المسافة بيني وبينها ... وإذا لم تكن تستطيع أن تحافظ على المسافة المناسبة بينك وبين الآخرين ؛ إذا لم تستطع أن تحافظ على العلاقة الموضوعية بينك وبين عالم المادة ، فسرى أن اللعبة لا تستحق الجهد ..

وعندما يبدأ هيرست في إدراك دلالة هذا الحديث يجد نفسه منساقاً - برغم أنه - إلى الوعي بما كان ينكره ؛ ويجد أن هذه المواجهة لن تؤدي إلا إلى قلقلة أو بلبلة ربما لم يستطع تحملها ، فيزداد إقباله على شرب الخمر - وذلك في منتصف الفصل الأول - فيقع مغشياً عليه أو يغيب عن الوعي حقاً وصدقاً ! وحتى هذا الانسحاب الواضح يتحول درامياً إلى حركة رمزية على المسرح ؛ إذ يحاول هيرست انهجوم على سبونر ويرميه بالكأس فلا تصيبه ، ويتحدث سبونر عن «هجة العدا» في حديث هيرست ، ويحاول أن يطلعه على ما يفكر فيه فيكشف له أخيراً وفي صراحة عن وحدته ، وكيف أنه يعيش في الماضي (على مستوى الحقيقة النفسية) ، في حين ينكر الحاضر الذي يعيشه يومياً دون أن يتوافق معه . ومعنى هذا أننا نصل هنا إلى جوهر الصراع بين العقل الواعي واللاوعي ، الذي يقابل فكرة التكامل عند (يونج) . ونحن نعرف أن (يونج) يعني بالتكامل مبدأ التصالح بين هذا وذاك ، بحيث يقبل الذهن الواعي متناقضات اللاوعي ، وخاصة في مرحلة التغير ؛ أي الانتقال من مرحلة الشباب إلى الكهولة ؛ أو من أي مرحلة من مراحل العمر ، تتسم بنشاط وإنتاج وحرية وإنطلاق ؛ إلى مرحلة أخرى يقل فيها نشاطه ، وتتحدد فيها حريته وقدرته على الإنتاج الخلاق ؛ ومن ثم تقل فيها قدرته على الاستمرار في نمط الحياة الذي كان قد اعتاده طوال سنوات وسنوات ، والذي كان يمثل لديه قوة تحقيق الذات . وإنكار هذا التحول في شخصية هيرست هو الذي يمنعه من تحقيق التكامل . وتشرح فريدا فوردام - تلميذة يونج - ما يقوله أستاذها قائلة :

إن مشكلة الجزء الثاني من العمر هي أن نجد معنى جديداً للحياة .. وربما كان من الغريب أن نعر على هذا المعنى وهذا

التوفيق بين هذين الجانبين يظل البطل في المسرحية ممزقاً وضحية للصراع المحتوم في داخله .

ولكن المسرحية لا تبدأ بهذا الصراع مباشرة ، بل تبدأ بتقابل هادئ بين حالة من حالات الوعي الواضحة وحالة من حالات اللاوعي . والمؤلف يجعل (هيرست) البطل المحوري ؛ فهو صاحب المنزل ، وهو ثرى وله أتباع ، ولكنه يعيش في حالة وعي ظاهري ؛ أي أنه لا يحيا أي لحظة من لحظات اللاوعي وينكره الإنكار كله . وهو يحبس نفسه في داخل هذا الإطار الظاهري ، شاغلاً نفسه بما يدور حوله ؛ في حين تتحرك في أعماقه مشاعر وأفكار لا تنتمي إلى الحاضر مطلقاً ، بل هي من الماضي ؛ تحيا بالماضي وللماضي ؛ أي أنه شخصية معقدة نتيجة لهذا الازدواج في حياته الشعورية ، ولإنكاره إياه .

وبدأ الحدث هنا تختلف عن الدراما التقليدية في أنه لا يواجه شخصية تمثل اللاوعي الذي ينكره ؛ بل هو «يصادف» شخصية تمثل حياته الحاضرة بتفاهتها وفراغها ؛ تلك هي شخصية (سبونر) الذي يلقاه على ربوة هامستيد في أثناء تجواله وحيداً . ومن خلال هذه الشخصية المطابقة له نفسياً وجسدياً .. إلخ يبدأ المؤلف في إمالة اللثام عن الجانب الواعي في حياة (هيرست) ؛ أي أن كل تكشف لأبعاد شخصية سبونر هو كشف لأبعاد الحياة الواعية السطحية لهيرست . (وبعد ذلك - كما سنرى في الفصل الثاني - تؤدي هذه المواجهة إلى خروج اللاوعي من أعماق أعماق هيرست) .

ويعصور المؤلف هذه المواجهة تصويراً درامياً بأن يجعل سبونر يتحدث طوال الوقت كأنه هو وحده الذي نراه ، في حين يقتصر حديث هيرست على ترديد أصدا ما يقوله . وهنا نفهم على الفور أننا أمام جانب واحد من جوانب الشخصية ، وهو جانب وعيها بعزلتها ، وبعدم اهتمام الناس بها . وبإحساسها الصادق بأن هذه اللامبالاة هي مصدر قوتها

سبونر - إن الأمان الوحيد الذي أرجوه ، وعزائي وسلوتي الحقيقية ، هو أنني في أنني لا أحظى من الناس - مها اختلفت ألوانهم ومشاربهم - إلا بالامبالاة .. بمستوى عام وثابت من اللامبالاة .. وهذا يطمئني ، ويؤكد لي صورتي عن ذاتي ؛ أي أنني ثابت وذو وجود مادي ، ... أما إذا أبدى أحدهم اهتماماً بي أو - لا قدر الله - إذا بدا أن أحداً يمكن أن يرضى عني رضاً حقيقياً ، فسوف يكون ذلك مصدر إزعاج شديد لي ..

هذا الموقف هو موقف هيرست الحاضر ، وهو لا يعيه ، أي أنه الموقف الذي يتخذه في حياته الواقعية دون أن يدري به ؛ إذ أنه في أعماق أعماقه ينشد اهتمام الناس ، ويحاول إقامة علاقة ما معهم ! ومواجهته الآن بهذا الموقف تجعله ينكره ويسرف في شرب الخمر . ونحن نعرف أن هيرست كان يتجول فوق ربوة هامستيد حين «يصادف» سبونر ؛ أي حين التقى بهذا الجانب من شخصيته . فإذا كان يفعل هناك وحده ؟ الإجابة يقدمها إلينا سبونر على لسانه هو نفسه :

وبعضه أحمر. كل ذلك في الألبوم. سأبحث عنه حتى
تبهرك جاذبية الفتيات .. رشاقتن .. والليونة التي يجلسن بها
ويقدمن الشاي. كل ذلك في الألبوم.

(ينظر إلى سبونر)

من هذا الرجل؟ هل أعرفه؟

فوستر - يقول إنه صديق لك.

هيرست - أصدقائي الحقيقيون يتطلعون إلى من الألبوم. كان لي

عالمى. ولي عالمى الآن. لا تتصوروا أنني بعد أن مضى هذا
العالم، بعد أن أنتهى، سوف أسخر منه أو أشك فيه أو
أتساءل ما إذا كان قد وجد حقاً وصدقاً .. لا .. نحن
نتحدث الآن عن شباني .. شباني الذى لا يمكن أن
يرحل .. لا .. لقد وجد .. كان صلباً، وكان الناس فيه
أيضاً ذوى صلابة، ولكن .. تغيرت صورته في الضوء ..
عندما وقفت سقط ظلي عليها .. أعطني الزجاجاة.

(يرجى يعطيه الزجاجاة)

إنني أجلس هنا إلى الأبد.

عم كنت أتحديث؟ الظلال. الأضواء من خلال أوراق
الأشجار. القفز والتواثب بين الأشجار العشاق الصغار.
شلال صغير. كان حلمي البحيرة. من كان يفرق في

حلمي؟

كانت تعمي البصر. أذكرها. لقد نسيها. أقسم بكل
مقدس. توقفت الأضواء، واشتد لدغ البرد. هناك فجوة
في داخلي لا أستطيع أن أملأها. هناك نهر يفيض من
خلائي، لا أستطيع أن أوقفه. إنهم يطمسونني. من الذى
يفعل ذلك؟ إنني أحتق. إنها وسادة. وسادة معطرة
تضغط على وجهي. إن أحدهم يحاول قتلي.

إنني أجلس في هذه الغرفة وأراكم جميعاً. هل أنا نائم؟
لا يوجد ماء. لا أحد يفرق. نعم نعم. هيا هيا. صفروا.
تكلّموا. إنكم تسخرون مني يا أولاد اللثام. ظلال تعمي
البصر، ثم شلال.

سبونر - كنت أنا الذى يفرق في الحلم.

هيرست - أتركني!

سبونر - أنا صديقك الحقيقي، ولهذا كان حلمك مؤلماً. لقد رأيتني
أغرق في حلمك، ولكن لا تخف. لم أغرق.

وعند هذه الذروة يصل المؤلف إلى نهاية الفصل الأول، بعد أن جعل
المواجهة صريحة ومحتومة بين الماضي والحاضر - الماضي الكامن الخبيء
الدفين في اللاوعي وقد خرج الآن إلى المسرح، والحاضر الظاهر الذى
يعانى من العزلة واللامبالاة، والذى لا يكتسب معناه إلا من وجود مثله
سبونر على المسرح أيضاً. ولكن الفصل الثانى يقدم إلينا تغييراً شاملاً
لمفهوم الصراع بعد هذه المواجهة؛ إذ يصبح الوعي واللاوعي نوعين من
الحالات الشعورية، أو نوعين من الوعي - يمكن تسمية الأول بالوعي
القائم، والثانى بالوعي الدخيل، أو الوعي الغاصب. وهذه الفكرة تعد



الهدف في ذلك الجانب من الشخصية الذى نتجاهله دائماً ..
ذلك الجانب الأدنى والمتخلف (إن صح هذا التعبير). ومع
ذلك فإن الكثيرين لا يستطيعون مواجهة هذه الإمكانية، بل
يفضلون أن يتمسكوا بقيم الشباب؛ بل إنهم يمارسونها بصورة
مبالغ فيها .. ومن ثم فلا يمكنهم إدراك معنى التفرد.

وفي الجزء الباقى من الفصل الأول نجد صورة مقابلة لهذه الصورة في
شخصيتين أخريين - هما بريجز وفوستر - تقابلان شخصيتي هيرست
وسبونر وتحققان التكامل فيما بينهما، لأنها تمثلان مرحلة الشباب
الغارية. إنها كذلك شخص واحد؛ فلست نعرف عنها أى شيء،
وأحياناً يقول أحدهما إنه يعمل في هذا المنزل، وأحياناً يقول إنه ابن
هيرست، وأحياناً يقول إنه لا يعمل على الإطلاق، وكل ما نعرفه عنها
هو أنها تمثلان جانبين متكاملين من جوانب نفس شابة واعية نشطة.
وبعد تأكيد هذه اللقطة يعود هيرست بعد فترة نوم قصيرة ليتولى هو
الحديث.

وهنا يحول المؤلف بؤرة الصورة إلى هيرست، فنراه وقد تخلص من
كابوس سبونر فعاد إلى أعماقه الحقيقية؛ أعماق الرجل الذى يحيا في
الماضى ولا يود أن يتركه. والماضى هنا يتخذ صورة الأحلام والرموز:
هيرست - كنت أحلم بشلال .. لا .. لا .. كنت أحلم ببحيرة .. أمر
يدعو للكتاب .. ما هو؟ الحلم! نعم! الشلالات ..
لا .. لا .. البحيرة .. الماء. الفرق. شخص آخر. ما
أجمل أن يكون لك رفيق. هل تتخيل كيف يمكن أن
تصحو هنا فلا تجد أحداً ولا ترى إلا الأثاث يحدق فيك!
شيء مزعج.

(ينظر إلى سبونر)

من هذا؟ صديق لكما؟ ألا تعرفونني به؟

فوستر - إنه صديق لك.

هيرست - لقد كنت أعرف في الماضى أنا ما ممتازين، وعندى «ألبوم»
صور في مكان ما. سأبحث عنه حتى تبهرك الحقائق. جميل
جداً. كنت أجلس على الكلا وحولى سلال الطعام. كان
لي شارب، وكان لكثير من أصدقائي شوارب. وجوه
ممتازة. شوارب ممتازة. وما الروح التي كانت تحي المنظر؟
رقة المشاعر بين الإخوان. كانت الشمس ساطعة وقد
أطلقت الفتيات شعرهن الجميل. بعضه داكن اللون

قيم الشباب . وحين يواجه هذه اللحظات الحية في حاضره يزداد يقينا بأنه سجين الماضي ، وبأن العزلة قدره الذى لا منجاة له منه . والمؤلف فى الحقيقة يجعله يواجه عزله - قدره ومصيره الجديد - بشجاعة ترفعه إلى مصاف البطولات الدرامية . إنه يحاول أولاً أن ينكر الحلم الذى رآه ورأى فيه إنساناً يغرق ، ثم هو ينكر إمكانية الخروج من المأزق الذى وضع نفسه فيه ، لأنه لا يستطيع تغيير موضوع الحديث !

هيرست - أنت جبان الليل .

سيونر - وموتك يظل هنا إلى الأبد .

بريجز - لأن الموضوع ..

فوسر - لا يمكن تغييره .

(صمت)

هيرست - ولكننى أسمع أصوات طيور .. ألا تسمعونها ؟ أصوات لم أكن أسمعها من قبل .. أسمعها كما كانت فى الماضى .. عندما كنت شاباً . ورغم أننى لم أسمعها فى ذلك الوقت .. ورغم أنها كانت تملأ الهواء من حولنا آنذاك .

(وقفة)

نعم .. صحيح .. إننى أسير نحو بحيرة .. يتبعنى شخص ما من خلال الأشجار . غبت عن نظره بسهولة .. أرى جثة فى الماء .. تطفو على السطح .. أنفعل .. أنظر وأتأمل فأرى أننى كنت محطناً .. لا شىء فى الماء .. أقول فى نفسى رأيت جسداً يغرق . ولكننى كنت محطناً . فلا شىء هناك ..

(صمت)

سيونر - لا .. إنك فى عزلة تامة .. لا تتحرك أبداً . ولا تتغير أبداً . ولا تتقدم فى السن أبداً .. بل تظل إلى الأبد صامتة ويكسوها الجليد ..

(صمت)

هيرست - فلاشرب نخب هذا . (يشرب) (إظلام بطيء)

وهذه النهاية المحتومة ترتفع بصراع هيرست مع الزمن إلى مستوى الصراع المأساوى . فهو يتبين الآن أن لا أمل له على الإطلاق فى التخلص من عزله ، وأنه ورغم جموده قادر على تخطى الزمن . إن الماضى لديه وعى حى ، وهو يجد فى حياة هذا الوعى بديلاً عن كل ما يقدمه الحاضر - ممثلاً فى سيونر - من مغريات الحركة والنشاط . ولكنه فى الوقت نفسه يهرب موتاً بطيئاً ، لأن استمرار الحياة فى هذه العزلة أشد إيلاماً . فهو عذاب الوعى الدائم .

إنه النوع الوحيد من الموت الذى نقبله على مسرح اليوم . وربما كانت هاتان المسرحيتان تمثلان النموذج الصارخ للمسرح النفسى . ولذلك كان لابد من التعرض لها ببعض التفصيل . ومع ذلك فإن الكثير من الكتاب يجدون فى هذا اللون من الكتابة مجالاً جديداً للغوص فى النفس البشرية . ولكن دون اللجوء إلى مثل هذا الغموض والتعقيد . أما فيما إذا كان هذا اللون من المسرح قادراً على اتخاذ مكانه وسط التيارات الكلاسيكية الثابتة فهذا ما سوف يجيب عنه مسرح الثمانينيات .

تطوراً للفكرة الأصلية ، ورغم أنها مستمدة من مصدر مختلف كل الاختلاف ، وهو (هيجل) . ويذهب بعض شراح هيجل إلى أنه يصور الصراع بين الذهن الواعى والعالم الخارجى تصويراً بديلاً فى كتابة « ظاهريات العقل » ، بمعنى أن للمؤثرات الخارجية ، سواء منها الفيزيائية أو البشرية أو الفكرية ، قدرة على غزو الذهن الواعى والاستيلاء عليه فى مرحلة النمو . وأن الذهن عندما يتعرض لهذه القوة الغازية يكتسب حافة على هزيمتها . « حتى يحتفظ باستقلاله وصحته » - وذلك بأن يستوعبها ويمثلها ، أى يمتصها امتصاصاً كاملاً . ولكنه حين يبدو له أنه قد انتصر عليها ، يكون فى الحقيقة قد أتاح لها أن تحتله ، أى أن تعيش فى داخله . وأن تكون لها حياتها الخافتة التى يمكن أن تتنازع السيطرة عليه مع حياته الواعية نفسها . وهذا فإن سيونر يصبح فى الفصل الثانى رمزاً للحاضر الذى يمثل هذه المؤثرات ، التى تحاول أن تشد هيرست من عالم الماضى القائم فى اللاوعى إلى عالم الحاضر الواعى السوى .

ومثلاً يتناوب الوعىان السيادة فى ذهن الإنسان - كما يقول (إيقان سول) - أحد شراح هيجل - نرى أن الفصل الثانى يدور حول عودة هيرست إلى امتلاك ناصية الموقف من خلال قدرته على التحكم الكامل فى الحياة الشعورية المشتركة ، وذلك عن طريق إحياء الماضى إحياء نابضاً ومتوهجاً ، إذ يتحول الصراع هنا بين المعنى « الكامن فى ذكريات الإنسان التى تشكل تيار وعيه الحاضر » وبين « اللامعنى » الذى يقدمه الحاضر ، أى أن القضية تتحول من اهتمام بالزمن إلى معنى الزمن . وعندما يبين هيرست لقريته النفسى سيونر أنه يسيطر تماماً على الزمن القائم فى أعماقه ، يثبت أنه سيد الموقف :

هيرست - ربما أريتك ألوم الصور .. ربما رأيت فيه وجهاً بذكرك بوجهك أنت .. بالرجل الذى كنته يوماً ما .. ربما رأيت ما بذكرك بأخريين كنت تعرفهم يوماً ما - كنت تظنهم قد ماتوا منذ زمن بعيد ، ولكنك تستطيع أن تراهم يتطلعون إليك .. إنهم يكونون عاطفة حب مشوبة .. أتمكن لها احتراماً ؟ من المؤكد أنها لن تحلى سيلهم ، ولكن .. من يامرى .. ربما أعطيتهم راحة .. من يدري .. فرما عادت إليهم الحياة .. فى أغلاهم .. فى القدور التى تشتمل على رفاتهم .. هل تعتقد أنه من القسوة أن نعيدهم إلى الحياة ؟ إنهم فى أعماق أعماقهم يريدون أن يستجيبوا للمسمة أو نظرة منك .. وحين تبسم تفيض قلوبهم بفرح طاع .

سيونر - نستطيع أن نخرج الأموات من رقادهم .. أجل ..

فوسر - هذه وجوه لا أسماء لها يا صديق .

بريجز - وسيظلون إلى الأبد دون أسماء .

هيرست - ثمة مناطق فى فؤادى لا يستطيع كائن حى .. لا يستطيع كائن حى .. لا يستطيع ولا يمكنه قط أن ينفذ إليها ..

لقد حدث التغير إذن بانتصار هيرست ، ولكنه تغير بعيد الموقف المسرحية إلى بدايته ، فالوعى القائم يتنصر على الوعى الدخيل ، ونعود إلى الموقف الأصلى قبل خروج الحاضر إلى السطح ! إن هيرست موقن الآن باستحالة التغير ، ونفسه الواعية ليس لديها ما تعيش عليه سوى

التيارات المعاصرة

المسرح الأمريكي

سوف أتناول في هذه الدراسة أهم الظواهر التي تشكل طبيعة المسرح الأمريكي في السنوات الأخيرة . وعندما أتحدث عن « المسرح » لا أقصد به النص الدرامي من حيث هو نص أدبي ، بل أقصد « الظواهر المسرحية » نفسها . فالظواهر المسرحية في أمريكا اليوم لم تعد تعد المسرح نوعا من أنواع الفنون الأدبية أو « الكلامية » ، كما هو الحال في المسرح التقليدي ، بل أصبح المسرح هناك مؤسسة ثقافية وفنية مركبة ومعقدة ، تحتل فيها فنون العرض والتجريب والتدريب المعمل المحل الأول من الاهتمام . ويتراجع فيها النص الثانوي إلى الخلفية وإن كان هذا لا ينفي أن المسرح الأمريكي ما زال يفرخ كثيرا من الكتاب المسرحيين الجدد أصحاب التجارب الجديدة ، أو التقليديين من ورثة كتاب أمريكا العظام ، من أمثال « يوجين أونيل » و « آرثر ميللر » و « تينسي وليامز » و « إدوارد ألبي » وغيرهم . غير أن المسرح الأمريكي أصبح مؤسسة ضخمة ، تختلف في تركيبها والعوامل المعقدة التي تحكمها عن المسرح في أي مكان آخر من العالم .

سمير سرحان

المسرح الأمريكي . وهي عروض تتكلف مبالغ طائلة من المال ، وتعتمد على كبار النجوم ، ويرتفع فيها ثمن تذكرة الدخول حتى يصل أحيانا إلى مائة دولار في الوقت الحالي . وأكبر تجمع لهذا النوع من المسرح هو مانجده في شارع بروودواي الشهير بمدينة نيويورك . وبسبب تحكم قوانين المال في هذا المسرح ، وارتفاع تكلفته ، ومن ثم أسعار مشاهدته ، أصبح مسرح الطبقات البورجوازية والقادرة . وهو يتجاوب مع ذوق هذه الطبقات وما تتطلبه من المسرح ، وهو أن يؤدي وظيفة التسلية والترفيه والإبهار في المقام الأول .

ولكن هذا لا يعني أن مسرح بروودواي هو مسرح تجاري بالمعنى المبتذل للاصطلاح ، فهو لا يخلو في كثير من الأحيان من تقديم الأعمال الكبرى من تراث الكوميديا الموسيقية الأمريكية ، مثل أعمال « روجر » و « هامرشتاين » وغيرهما . كما يقدم في كل موسم تقريبا عملا من الأعمال الموسيقية الجادة الجديدة . وأقرب مثال على هذا مسرحية المخرج الكبير « جوزيف باب » Joseph Papp « صف الكورس » . التي بدأ عرضها بوصفها مسرحية تجريبية في مسرح صغير ، ثم انتقلت إلى بروودواي لتحقق نجاحا مذهلا ، وأرباحا تصل إلى أربعين مليون دولار . وما زالت هذه المسرحية تمثل حتى الآن في بروودواي وفي مسارح العواصم الكبرى في أوروبا . وهي عرض شائق ، يتناول أزمة كل فرد من أفراد مجموعة الكورس المتقدمين لاختبارات التمثيل في مسرحية جديدة . ويكشف

والمسرح الأمريكي ، أو بالأحرى « الظاهرة المسرحية » الأمريكية تنقسم إلى عدة أقسام واضحة :

- أولا : المسرح التجاري المحترف ، وهو ما يرمز إليه بمسرح « بروودواي » .
- ثانيا : المسرح الجاد الذي يقدم النصوص « الأدبية » مما يدخل في تراث الدراما الأمريكية ، وهو الذي يشار إليه بالمسرح خارج بروودواي .
- ثالثا : المسرح الجاد المتمرد على الأشكال والقوالب التقليدية ، الذي يقدم الأشكال التجريبية الجديدة ، ويشار إليه بالمسرح « خارج - خارج - بروودواي » .
- رابعا : المسرح الإقليمي في المدن الإقليمية والجامعية على امتداد الولايات المتحدة كلها .
- خامسا : المعامل والتجارب المسرحية العملية التي تفرخ فناً جديدة للفرجة المسرحية .

ومسرح بروودواي ، أو مسرح الإنتاج المحترف الكبير ، هو مسرح يحكمه عالم المال أو ال business ، وهو عالم تتحكم فيه قوانين الربح والخسارة . ولذلك فالإنتاج المسرحي فيه هو سلعة تجارية ، مثلها مثل أي سلعة أخرى . وهو يعتمد - لهذا السبب - على تقديم عروض الإبهار الضخمة . وخصوصا الكوميديات الموسيقية التي اشتهر بها تراث

الخاصة به ويرفض أن ينخرط في السلك العسكري ليحارب في فيتنام ، كان يجد أمامه مصيرا واحدا ، وهو السجن ، ومن كان منهم يهرب ليعيش في مجتمع آخر كالسويد مثلا ، كان يجد نفسه وقد انقطعت صلاته وجذوره بأرض المعركة الحقيقية ، بأمريكا نفسها . وباختصار وجد بعض هؤلاء الشباب أنه لا سبيل إلى تعميق هذه الثورة وهذا الاحتجاج إلا عن طريقين لا ثالث لهما : الدعوة إلى الحب ، التي ترادف عندهم الدعوة إلى السلام ، وكذلك الدعوة إلى الفن ، وبخاصة المسرح والأغنية .

ومن الطبيعي ألا يجد هؤلاء الشباب المثقفون لهم مكانا على مسارح برودواي ، وهي الحلبة التقليدية للمسرح الأمريكي ، التي تتحكم فيها قيم الكسب والخسارة ، ولا تقبل أعمالا فنية قد تمثل لدى المنتج أو الممول مخاطرة مالية تؤدي إلى إغلاق المسرح أو إيقاف المسرحية . وطبعي أيضا ألا يرتضى هؤلاء الشباب لأنفسهم العمل من داخل مؤسسة فنية أخرى ، هي المسرح «خارج برودواي» ، فهذا المسرح وإن كان يقدم فنا جادا ، بغض النظر عن مقياس الشباك ، إلا أنه يقدم فنا تقليديا ، وغالبا ما تكون مسرحياته إما لكبار كتاب المسرح الحديث ، من «إيسن» إلى «وليامز» ، وإما للكتاب الجادين الذين يحذون حذوهم ، ولا يقدمون دراما تخرج عن التقاليد المسرحية المعروفة . ولذلك فإن مجموعة الكتاب الطبيعيين الذين نبهوا من حركة الشباب في أمريكا في أواخر الستينيات كانوا يرفضون تمثيل مسرحياتهم على مسارح برودواي أو مسارح خارج برودواي ، كما أنهم يرفضون فكرة التمثيل داخل دور العرض المسرحية ، وأخذوا - بدلا من ذلك - يمثلون مسرحياتهم في أي مكان (إلا دور العرض المسرحية) : في الكنائس المهجورة ، والمقاهي التي تنتشر على أرصفة حي «جرينتش فيليج» في نيويورك ، والأحياء المشابهة له في «سان فرانسيسكو» ، والمقاهي التي توجد في بدرومات عمارات هذه الأحياء ، وفي الجراجات و «الخرابات» المهجورة .

والشكل الذي اختارته حركة المسرح «خارج - خارج برودواي» هو المسرحية القصيرة ، ربما لأنهم يعدون المسرحية ، في عالمهم الذي بصارعونه ، كالأغنية أو القصيدة . لا بد أن تعطي تأثيرا قويا سريعا ، وربما كان هناك أيضا سبب آخر عملي ، وهو أن المسرحية القصيرة لا تحتاج إلى الترتيبات المسرحية التي تتطلبها المسرحية الطويلة .

والموضوع الأساسي - بطبيعة الحال - الذي تدور حوله معظم المسرحيات الطبيعية في حركة «مسرح خارج - خارج برودواي» هو حرب فيتنام ، أو بالأحرى إحساس هؤلاء الشباب بحرب فيتنام ، وهو موضوع تلعب فيه «موتيفات» الموت والشعور بمواجهته دورا كبيرا . وكما أن التراجيديا في عصورها المختلفة كانت تقوم - في إحدى جوانبها - على الانتصار من خلال الموت ، فإن التراجيديا الحديثة ، التي يكتبها هؤلاء الشباب ، تقوم على الشعور بالهزيمة الساحقة أمام موت لا معنى له ولا يجد فيه . إن البطل التراجيدي القديم كان - عندما يواجه الموت - يحقق ذاته من خلال مواجهة مصيره ، أما البطل الحديث عند هؤلاء الكتاب الأمريكيين الذين ظهرت أعمالهم الطبيعية في تيلر «خارج - خارج - برودواي» ، فهو يفقد ذاته حتى دون أن يرتكب أي خطأ تراجيدي .

الحدث عن أزمات فردية ، تلخص في مجموعها أزمة المجتمع الأمريكي ، وانسحاق الفرد في المجتمع الرأسمالي . وهي بهذا المقياس مسرحية جادة بكل معنى الكلمة ، وإن كانت تعتمد على عنصر الإيهام والفرجة . ومن المسرحيات الموسيقية الجادة الكبرى ، التي قدمها مسرح برودواي أيضا ، مسرحية «تيم رايس» الشهيرة «يسوع المسيح نجما عالميا» ، ومسرحيته الثانية «إيفيتا» ، التي تناول قصة صعود «إيفيتا بيرون» - الزوجة الأولى للدكتاتور الأرجنتيني السابق «خوان بيرون» . وهي أول تجربة في الدراما الموسيقية السياسية ، وما زالت تعرض حتى الآن بنجاح ساحق منذ خمس سنوات في المسارح الكبرى بأمريكا وأوروبا .

وخلاصة القول إن مسرح برودواي ليس مسرحا «تجاريا» بالمعنى المتعارف عليه في بلادنا ، فهو يقدم إلى جانب مسرحيات التسلية والترفيه ، المسرحيات الجادة التي تحمل فكرا وفنا ومثقا ثقافيا . لكن ما يميزه أساسا هو أنه - كما تقدم القول - الإنتاج الكبير ، الذي تتحكم في استمراره . أو عدم استمراره عوامل الربح والخسارة .

أما اصطلاح «المسرح خارج برودواي» off Broadway فقد أطلق أول مرة في أوائل العقد الثاني من هذا القرن ، حين أنشئت في الشوارع الضيقة خارج برودواي بعض المسارح الصغيرة . التي تقدم الأعمال المسرحية الجادة ، لكتاب المسرح الذين كانوا يحاولون حينئذ أن يخطوا للمسرح الأمريكي طريقا موازيا أو مشابها للدراما الأوروبية ، وأن يرفعوا بفن المسرح من الفرجة إلى الأدب المعترف به . وكان أشهر هؤلاء في ذلك الوقت رائد المسرح الأمريكي الحديث «يوجين أونيل» ، الذي كتب «لبروفنس ناون ثير» - وكان حينئذ من الفرق التجريبية الصغيرة - مجموعة مسرحياته القصيرة عن البحر والبحارة . وقد استمر هذا الاصطلاح حتى الآن لكي يرمز إلى نوعية المسرح التي تعتمد على «النص» الدرامي الجاد ، الذي يقدم في المسارح الصغيرة ، ولا يعتمد في تقديمه على عوامل الربح والخسارة ، بقدر ما يحاول تكريس القيم الأدبية ، وخلق تراث متصل للدراما الأدبية عن طريق اكتشاف الكتاب الجادين ، وتقديم أعمالهم . وبعض هذه الأعمال - عندما تنجح بما يكفي لعرضها عرضا تجاريا - تنتقل إلى مسارح برودواي الكبرى . ومن الأمثلة على ذلك مسرحية «إدوارد آلي» الشهيرة «من يخاف فبرجينا وولف» ، التي انتقلت - بعد عرضها في المسارح الصغيرة خارج برودواي - إلى مسارح الشارع الكبير لتشكل واحدا من أنجح عروضه .

والمسرح «خارج - خارج - برودواي» off-off-Broadway هو تيار بدأ في الستينيات الأخيرة ، عماده شبان ينتمى معظمهم إلى حركة الشباب النافر التي سادت أمريكا في أواخر الستينيات . وهي في جوهرها الفكرية حركة احتجاج على الإدارة الأمريكية والنظام الأمريكي ، وربما على حضارة النصف الثاني من القرن العشرين برمتها .

وقد وجد قسم من هؤلاء الشباب أنهم لا يستطيعون أن يحاربوا بالعنف الإدارة الأمريكية التي فرضت على الشباب الموت في حرب لا يريدونها ولا يؤمنون بها ، وذلك لأنهم لا يملكون الأسلحة التي تمكنهم من النصر بهذه الطريقة ، فن كان منهم يحرق أوراق التجنيد

« Towards a Poor Theatre » (١٩٦٨) ، وكتاب « روبرت بازولي »
Robert Pasolli المسمى « كتاب عن المسرح المفتوح »

A Book on the Open Theatre

وهذه التجارب العملية في معظمها تختص بالمناهج الجديدة لتدريب الممثل ، واستنباط أشكال جديدة للعرض المسرحي ، دون أن يكون في النص الدرامي بالضرورة عنصرا أساسيا من عناصر العرض ، وإن كان بعضها - مثل نظرية جروتوفسكي مثلا - يحاول أن يبلور رؤية جديدة لوظيفة المسرح ودوره في حياة المجتمع .

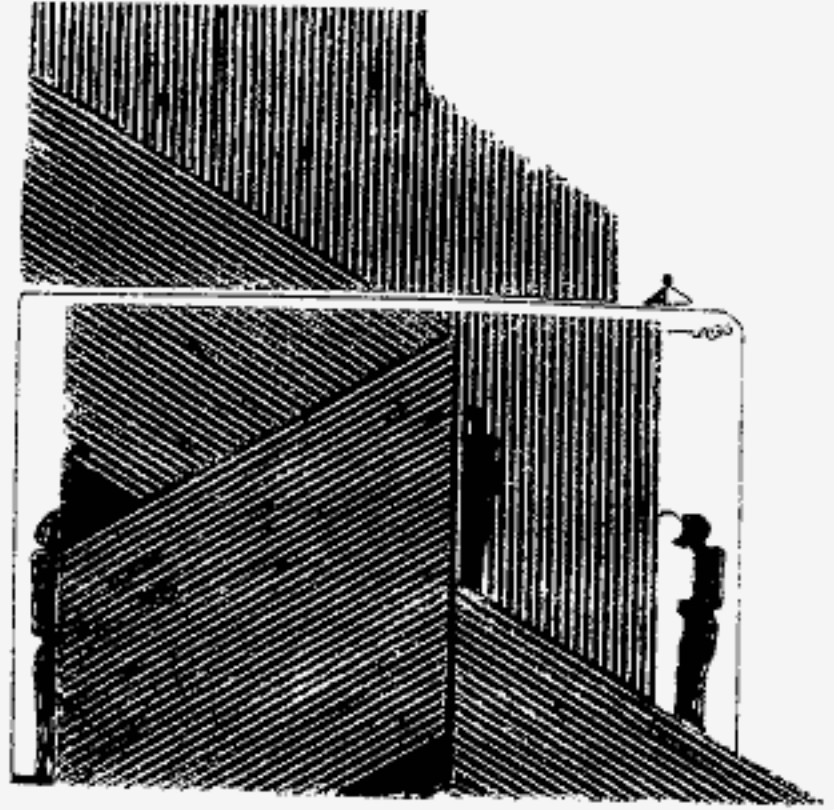
ومن أهم هذه التجارب العملية تجربة المخرج البولندي الأصل ، المقيم حاليا في أمريكا ، « جيرزي جروتوفسكي » ، وهو مؤسس « المعمل المسرحي » ، أشهر المعامل المسرحية في أمريكا وأخطرها أثرا . وبالرغم من أن جروتوفسكي قد بدأ تجاربه المهمة في أواسط الستينيات ، فإن المعمل المسرحي ، وما يمثله من مدرسة جديدة في التجارب المسرحية ، ما زال حيا وفعالا ونشطا في أوائل الثمانينيات . وتعد مدرسة جروتوفسكي الآن أول مدرسة مهمة في فن الممثل والمخرج ، منذ مدرسة المخرج الروسي ستانيسلافسكي . ولقد شرح جروتوفسكي نظريته في مقال مهم أسماه « نحو مسرح فقير » . يقول جروتوفسكي في هذا المقال :

« نحن نحاول في المقام الأول أن نتحاشى اتباع أسلوب واحد ، بل نتقن ما نعدده الأفضل من بين مختلف الأساليب ، محاولين في ذلك أن نقاوم التفكير في المسرح بوصفه نجما لعدة تخصصات فنية . ونحن نهدف إلى تحديد طبيعة المسرح التي تميزه عن سائر الفنون ، وما يجعل هذا النشاط يختلف عن سائر فنون العرض والأداء . وثانيا فإن عروضنا هي عبارة عن بحوث مستفيضة في العلاقة بين الممثل والجمهور ، وبمعنى آخر فإننا نعد تكتيك الممثل هو جوهر الفن المسرحي » .

والجمهور في « المعمل المسرحي » ، أو بالأحرى في نظرية جروتوفسكي ، هو نقطة الانطلاق التي تشكل أساس هذه التجربة ، فن خلال الجمهور ، وعن طريق إعادة تشكيل استجاباته واكتشافها مرة أخرى ، نصل إلى جوهر المسرح .

والهدف الأول لتجربة المعمل المسرحي هو إعادة اكتشاف المسرح ووسائله الأولى في التأثير ، والوصول إلى نوع جديد من الطقوس محل الطقوس المسرحية الدينية القديمة . وتقول نظرية جروتوفسكي إنه في المسرح القديم كان الجمهور يشارك مشاركة جماعية في العمل المسرحي الذي يلعب - عن طريق الطقوس - عاطفة جماعية أو رمزا عاما برقد في اللاوعي الجماعي للشعب ، وكانت الطقوس - كما يقول جروتوفسكي - هي التعبير عن هذا اللاوعي الجماعي الذي يربط أفراد الشعب بعضهم ببعض ، ويحفظ لهم وحدتهم الاجتماعية والشعورية .

وفي بعض الطقوس البدائية التي كان يقوم بها الإنسان البدائي في فجر التاريخ ، نجد أن العناصر الأساسية هي الإبهار والإيجاء والكلمات والإشارات السحرية والحركات الجسدية التي من شأنها أن تعطي الجسم القدرة على أن يتعدى تطوره الطبيعي والبيولوجي ، ويطلق الروح من إصارها لتعيش في عالم أبعد من عالمها المحدود .



وهو عندما يموت في حرب كحرب فيتنام فإنه يمضي بلا ذكر وبلا بطولة ، كما تمضي الرمال عندما تذررها الرياح .

ومن هذا الشعور المأساوي بالحياة والموت تنبع صبغة الغربة التي تميز أعمال هؤلاء الكتاب ، بل تميز حياتهم الشخصية نفسها ، فعلى الرغم من أن معظمهم قد أصبح الآن من المشاهير الذين تتدفق عليهم الأموال من إخراج التلفزيون لمسرحياتهم ، وطبع دور النشر المختلفة لها ، إلا أنهم يرفضون أن يعيشوا حياة القصور التي يعيشها الفنان الأمريكي ، الذي - إذا صادف الشهرة - يصبح دخله من أعلى الدخول في العالم . ومن أهم هؤلاء الكتاب الآن « مري مدنيك » Murry Mednic ، و « سام شيرد » Sam Shephard

وبانتهاء الحالة الذهنية التي خلفتها حرب فيتنام لدى الشباب ، انتهت هذه الموجة المسرحية ، وأصبح اصطلاح المسرح « خارج - خارج » - برودواي « يشير إلى الحركة المسرحية البديلة التي تعني بالتجارب الطليعية الجديدة في كل مجال من مجالات التجريب المسرحي .

« الورش المسرحية »

ومن أهم جوانب « الظاهرة المسرحية » في أمريكا ظاهرة التجارب المسرحية العملية ، وهي التي بدأت منذ الستينيات ، وانتشرت الآن انتشارا واسعا . وقد أصبحت كلمة « الورشة » المسرحية أو « المعمل » ، من الكلمات الشائعة ، سواء بالنسبة إلى المسرح المحترف أو في المسارح الإقليمية . ومن الواضح أن المعامل المسرحية التجريبية لم تعد الآن وقفا على المجموعات الطليعية الخاصة . وكانت النظريات التي أشاعها كبار المسرحيين من أصحاب « المعامل » المسرحية مشحولة عن تقوية هذا الاتجاه وإشاعته . وهي النظريات التي نجدها مثلا في كتاب « فيولا سبولين » Viola Spolin : « الارتجال في المسرح » (١٩٦٣) Improvisation for the Theatre وكتاب المعلم المسرحي الشهير « جيرزي جروتوفسكي » Jerzy Grotowski « نحو مسرح فقير »

والخروج يتصرف في النص بحرية ، ولكنه لا يتزلق أبدا في التفسيرات الشخصية . إنه يحاول أن يتلمس سحر الكلمات في حب ، ويراقبها بعناية وهي تمثل .

ولهذا السبب يرى جروتوفسكي أن الخطوة الأولى في تحرير المسرح من إصار الأدب هي حرية التصرف في النص ؛ فالخروج يستغل نص الكاتب المسرحي كما يستغل الرسام الألوان والظلال . وفي هذه الحالة يصبح النص أرض التجربة التي يمارس عليها المخرج ملكاته الخلاقة .

ومن خلال عمل جروتوفسكي وتجاربه المستمرة في العمل المسرحي ، ابتدع نظرية « المسرح الفقير » التي تقول إن المسرح لابد أن يتخلص من الكثير من العناصر الزائدة عن الحاجة في العرض المسرحي ، وإنه بالإمكان إلغاء هذه العناصر نهائيا ، كالماكياج أو الملابس نفسها بوصفها مكانا منفصلا عن مكان الجمهور . وكذلك يمكن أن يتم العرض المسرحي دون إضاءة أو مؤثرات صوتية ، الخ .. ولكن المسرح - بعد الاستغناء عن هذه الوسائل المكتملة في العرض - لا يمكن أن يوجد - كما يقول جروتوفسكي - « بدون العلاقة الوجدانية والإدراكية المباشرة ، علاقة التواصل » الخي « بين الممثل والمخرج .

وهذه حقيقة نظرية قديمة بطبيعة الحال ، ولكن عندما نضعها في موضع التجربة الفعلية فإنها تحدد معظم أفكارنا المألوفة عن المسرح . فهي أولا تغير من فكرتنا عن المسرح بوصفه تجمعا لفنون إبداعية مختلفة ؛ كالأدب ، والنحت ، والرسم ، والعمارة ، والإضاءة ، والممثل (بقيادة مخرج) . فهذا « المسرح التجميحي » هو المسرح المعاصر الذي نبادر فنطلق عليه اسم « المسرح القبي » - القبي بأخطائه . و « المسرح القبي » يعتمد على السرقة الفنية ؛ فهو يستمد وجوده من فنون أخرى ، فيقدم عروضاً مهجنة أو خليطا من الفنون بلا عمود فقري أو شخصية . ومع ذلك فهي تقدم كعمل فني يتسم بالوحدة العضوية . والمسرح القبي يحاول بتجميع العناصر المستعارة من فنون أخرى في تركيبة واحدة أن يهرب من المازق الذي تضعه فيه السينما والتلفزيون . فالسينما والتلفزيون يتفوقان على المسرح في استخدامهما للإمكانات الآلية (كالمونتاج وتغيير المكان والمشاهد فورا ، إلخ) وحاول المسرح القبي تعويض هذا النقص بالدعوة للمسرح « الشامل » . وكان إدخال الإمكانات الآلية في مجال المسرح (مثل استخدام شاشات السينما للعرض الخلفي في أثناء التمثيل على خشبة مثلا) ، يعني إيجاد إمكانات تكتيكية متقدمة ، تسمح بقدر أكبر من الحركة والحيوية . وفي حالة وجود خشبة مسرح أو صالة متحركة آليا يمكن تغيير المنظر والمنظور بشكل مستمر ؛ وهذا لغو فارغ ! !

ويستطرد جروتوفسكي في وصفه لنظرية المسرح الفقير قائلا :

« ومهما حاول المسرح أن يتطور آليا باستخدام الإمكانات الميكانيكية فستظل تكنولوجيا المسرح أقل فعالية وأدنى مرتبة من تكنولوجيا الفيلم والتلفزيون . ومن ثم فإنني أدعو إلى الفقر في المسرح . ونحن (في العمل المسرحي) قد توقفنا عن استخدام نظام الخشبة والصالة ؛ وأصبح شعارنا : لكل عرض المكان المناسب له بالنسبة للممثلين والجمهور على السواء . ومن ثم أصبح من الممكن إيجاد تنويعات لا حد لها من علاقة

وتجربة « المعمل المسرحي » حين تحاول الوصول إلى نوع جديد من الطقوس ، نجد أنه من الصعب عليها أن تعيد إحياء مثل هذه الحفلات البدائية ، التي كانت تقام فيها الطقوس ، وتقدمها في ثوب مسرحي حديث ، وتحاول - بدلا من ذلك - أن تجد وسائل جديدة تجبر بها الجمهور على المشاركة الفعلية في العملية المسرحية ، مثلما كان أفراد القبيلة القديمة يشاركون في الطقوس الدينية . والوسيلة الوحيدة هي أن يستخدم « المعمل المسرحي » في عروضه صورا وأنماطا كامنة في اللاوعي الجماعي ، مثل تلك التي تحدث عنها « إميل دوركايم » في كتابه : « الأشكال البدائية للحياة الدينية » ، الذي يقول فيه إنه « فضلا عن الصور والأحاسيس الفردية ، هناك غمط كامل من الدلالات الجماعية . محملة باشاعات رائعة ، والدلالات الجماعية تستطيع أن تضيف إلى خبرة الفرد الحكمة التي تراكمت عبر القرون في المجتمع » .

وباستخدام الخبرة التي تراكمت عبر القرون في المجتمع ، أو بالأحرى الدلالات والعواطف الجماعية الكامنة في اللاوعي الجماعي ، يستطيع العرض المسرحي أن يشق طريقه مباشرة إلى ضمير جمهوره عن طريق استخدام الرمز ، والأسطورة ، والصورة الفنية ، والنغمة السائدة ، وكلها أشياء تضرب بجذورها في ثقافة المجتمع وتكوينه الحضاري . ومثل هذه الدلالات تتخذ صورة الكناية أو النموذج لحالة إنسانية معينة . مثل نموذج الفرد الذي يضحي بحياته من أجل المجتمع ، أو نموذج فاوست الذي يمثل الإنسان عندما يبيع نفسه للشيطان في مقابل أن يحصل على معرفة خاصة بالعالم الذي يعيش فيه .

والمهمة الأساسية للعمل المسرحي - من ناحية النص - هي أن ينفخ الحياة في الشيء أو الشخصية أو العواطف التي بها دلالات جماعية ، ويضعها على خشبة المسرح ؛ وبذلك يضمن استجابة الجمهور . وليس من الضروري أن تؤدي الدلالة الجماعية عن طريق شخصية واحدة ، أو نموذج واحد مثل فاوست ، أو بروميثيوس ، بل من الممكن أن يؤدي هذه الدلالة عدد من الشخصيات . يقول جروتوفسكي في تعليقه على نسخة الإخراج الخاصة بإحدى مسرحيات المعمل :

« لا توجد قاعدة مقدسة ، حتى تلك القاعدة التي تقول إن الدلالات الجماعية يجب أن تعطى من خلال فرد واحد ؛ فنحن نجد النص الواحد يحتوي في العادة على أكثر من دلالة جماعية تؤدي من خلال أكثر من شخصية ، وهذه الدلالات تتفرع ويختلط بعضها ببعض . ويختار الكاتب أو المخرج واحدة منها فقط ، لتكون محور المسرحية ، ولكن هناك إمكانات أخرى ؛ إذ يستطيع المرء ، على سبيل المثال ، أن يعطي مجموعة من الدلالات الجماعية يكون لها جميعا نفس القيمة في المسرحية الواحدة . »

ويرى جروتوفسكي أن المسرح لا يعتمد على النص في التعبير المسرحي ، إذ النص مجرد عنصر من العناصر التي تكون المسرحية بالرغم من أنه ليس أقل هذه العناصر أهمية . وكما يقول جروتوفسكي : « أما معنى المسرحية ، فلا يعبر عنه إلا عن طريق الوسائل المسرحية الخالصة .

النجار مثلاً في ورشته لكي يصنع بها في النهاية منتجاً معيناً هو - في هذه الحالة - العرض المسرحي ذاته .

والنقط الثالث السائد من المعامل المسرحية هو ذلك الذي يهتم بعناصر العرض المسرحي أكثر من اهتمامه بشكل محدد بتدريب الممثل . وهذه المعامل ترى أن المهارات والتكنيك الذي يكتسبه الممثل ، لا يمكن فصله عن الهدف الرئيسي ، وهو العرض المسرحي ذاته ، وبمعنى آخر ، فهي ترى أن تدريب الممثل ليس هدفاً في حد ذاته ، بل هو مجرد وسيلة إلى غاية أخيرة ، وهي العرض ؛ إذ لا جدوى من تعليم الممثل مجموعة من المهارات الفردية ، ما لم يعرف كيف يستخدمها في عمل جماعي ، حيث يصبح الممثل مجرد آلة موسيقية ، تعزف بالتكامل مع عناصر العرض الأخرى من ممثلين وديكور وإضاءة ، الخ .

ومن الأمثلة على ذلك المعمل الذي أقامه « بيتر شومان » مع طلبة جامعة كاليفورنيا في « دافيز » في عام ١٩٧٥ حول فكرة تقديم عرض تذكاري مهدي إلى « إيشي » ، آخر زعماء الهنود الحمر . وخلال فترة المعمل لم تجر أي مناقشة بين الطلاب عن الهنود الحمر والمحاولات الجارية لإبادتهم نهائياً . وبدلاً من ذلك ركز شومان كل نشاط المعمل في خلق الجو الموحى بحياة الهنود الحمر وحضارتهم ، وذلك من خلال إعداد واختيار لموسيقى القيثارة المقدسة لديهم ، وصنع بعض المقتنيات الشعبية المشهورة لدى الهنود من الخشب والقماش . ومن بين الأشياء التي تم صنعها عن طريق الطلبة ، والتي ترمز إلى حضارة الهنود الحمر ، عرائس تمثل قطعاً من الغزلان البيضاء ، وأمتعة السحرة ، وقبعات من الريش ، وأنوف صناعية ، وعربتان من عربات « الكارو » . وعشرات من الأعلام الهندية المنسوجة يدوياً .

وفي الأسبوع الأول شارك كل الطلبة من أعضاء المعمل في صنع هذه الأشياء ، ثم بدأت تدريبات الحركة ، بالتدريب على التلويح بالأعلام على طريقة الهنود الحمر ، ومطاردة الغزلان في البراري . وفي النهاية ، وقبل العرض بليلة واحدة ، كان لدى المعمل سيناريو كامل عن حياة الهنود ، برز فيه الزعيم « إيشي » بطلا قومياً لهذه الحضارة ورمزاً لها وكان هذا السيناريو يتكون من موكب صاحب في البداية ، يخترق شوارع المدينة ، وحركات بهلوانية ، ثم تتابع معين للأحداث يقوم فيه الممثلون (الهنود الحمر) بنحر الذبائح من الغزلان التي تم صيدها بشكل يرمز إلى إبادة جنس الهنود الحمر على أيدي السكان البيض . وقد خلق العرض من هذه العناصر التي تبدو غير متجانسة في مظهرها وحدة فكرية ورمزية واحدة كان كل ممثل فيها مجرد عنصر لا يبرز إلا بالتكامل مع العناصر الأخرى .

حاولت في هذه الدراسة أن أعرض لأهم تيارات التجريب في المسرح الأمريكي وإن كان المجال قد ضاق هنا عن تيار خطير ومؤثر هو تيار « المسرح الإقليمي » Regional Theatre الذي يستحق دراسة منفصلة وحدة إذ إن المسرح الإقليمي أصبح - يمثل الآن حجر الزاوية في إعادة الحياة والحيوية إلى الحركة المسرحية في أمريكا واستنباط أشكال جديدة من المسرح والدفع بالكثير من الكتاب والمخرجين المبدعين الجدد إلى دائرة الضوء وأرجو أن أتمكن من تقديم دراسة شاملة عن المسرح الإقليمي في أمريكا قريباً .

الممثل بالجمهور . فالممثل يستطيع أن يؤدي وسط الجمهور فيتصل به اتصالاً مباشراً ، ويعطيه دوراً إيجابياً في الدراما ... وقد يستطيع الممثلون أن يبنوا بأجسادهم بناء معيناً وسط الجمهور ، وبذلك يصبح الجمهور جزءاً من عمارة الحدث ، يخضع لنوع من الضغط الناتج عن تحديد المكان ... وليس المهم هنا هو إلغاء الانفصام بين خشبة المسرح والصاله ، فهذا في حد ذاته ليس إلا موقفاً مبدئياً من مواقف « المعمل » ، أو مساحة مناسبة عن العلاقة الصحيحة بين المتفرج والممثل لكل عرض مسرحي ، وترجمة ذلك إلى صورة مادية .

وبالرغم من أن « المعمل المسرحي » الذي أنشأه وأشرف عليه جروتوفسكي يعد من أهم التجارب المسرحية التي تسير على نهج نظري محدد ، سواء بالنسبة للأهداف المطروحة نظرياً وعملياً ، أو بالنسبة لتكنيك تدريب الممثل والمخرج ، فإن هناك كثيراً من التجارب العملية الأخرى التي تنتشر الآن في أنحاء أمريكا . ومعظم هذه « المعامل » أو « الورش » المسرحية تختص أساساً بتدريب الممثل وإكسابه مهارات معينة . وهناك ثلاثة أنماط رئيسية من هذه المعامل أو الورش ، يمكن تقسيمها كالتالي :

١ - معامل اكتشاف الذات لدى الممثل .

٢ - معامل اكتساب خبرات محددة .

٣ - معامل تهتم بعناصر العرض المسرحي .

أما فيما يختص بالنمط الأول ، وهو معامل اكتشاف الذات لدى الممثل ، فأشهرها على الإطلاق هو معمل « بن كارني » في منطقة « كاتسكيل ماونتينز » ، الذي أنشئ في عام ١٩٧٨ . وقد أقيم هذا المعمل - كما يقول كارني : - نتيجة للشعور بضرورة اكتشاف وسيلة جديدة لأن يكتشف فريق الممثلين الأفكار المختلفة التي يمكن أن يتكون منها عرض مسرحي ، وفي النهاية يصبحون قادرين على تقديم عرض نابع من اكتشافهم لذواتهم وأفكارهم الخاصة . ومن الواضح أن مثل هذا « المعمل » يقوم على فكرة إلغاء النص المكتوب مسبقاً ، وإشراك مجموعة الممثلين في استنباط نص من خلال الارتجال ، وتداعي الأفكار ، واكتشاف المخزون النفسي والثقافي لكل منهم ، وتبادل هذه الأفكار مع بعضهم البعض ، حتى يتوصلوا معاً في نهاية الأمر إلى العناصر الفكرية للعرض الذي يقدمونه .

أما « معامل » التدريب على مهارات محددة فهي أكثر المعامل انتشاراً ، وهي تختص مباشرة بفن الممثل . وتبدأ « المناهج » في هذه المعامل بالتدريب « الجسماني » للممثل على المهارات التقليدية ، مثل القيام بالحركات البهلوانية ، والإكروبات ، والتخيل الإيماني ، ثم التدريب الرياضي العنيف ، وتعلم العزف على آلة موسيقية معينة ، ويتدرج التدريب أحياناً إلى أن يصل إلى تدريبات اليوجا بأوضاعها المختلفة ، التي تهدف إلى التزوية الروحية للممثل ، وإكسابه لعادات التحكم في الجسم والانفعال معاً .

وليس الهدف من هذه التدريبات هو إتقان هذه المهارات فحسب ، بل استخدامها في اكتشاف الممثل لذاته ولانفعالاته المختلفة ، التي يمكن أن يوظفها فيما بعد في العرض المسرحي . والمهارات المختلفة التي يكتسبها الممثل خلال هذه التدريبات تشبه الأدوات التي يستخدمها

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجموعات من الكتب الجديدة

تقدم

مأساة الوجه الثالث
مترجم
أحمد عنتر مصطفى
١٨٥

س. ب. سنو
والثورة العلمية
د. ر. س. عوصه
١٣٠

ابن رشد
تأليف كتاب العبارة
تحقيق
د. محمود قاسم
١٢٥

روائع
جبران خليل جبران
• النبی
• رمل وزبد
• عيسى بن الإنسان
• حديقته النبی
• أرباب الأرض
د. ثروت عكاشة
٥٠٠

الماضي المحي
تأليف د. إيمان ربيعة
ترجمة: شاکر إبراهيم سعيد
٣٠٠

سارتر بين الفلسفة والأدب
تأليف: موريس كراستون
ترجمة: مجاهد عبد النعم مجاهد
٧٠

أحزان
الأزمة الأولى
مترجم
نصار عبد الله
٤٥

الموسيقى في الحضارة المصرية
تأليف: بول كهنز لايج
ترجمة: د. أحمد ممدوح محمود
٢٧٥

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

وقاصف

المسرح الحى

مسرح سياسى

المسرح السياسى وجه من وجوه المسرح المعاصر ، دائب التطور والانطلاق. وللحقيقة والتاريخ لم يشهد العالم لفرقة مسرحية تبنت موضوعات المسرح السياسى كما شهد لفرقة المسرح الأمريكية The Living Theatre ، تلك الفرقة التى أثارت اهتماما كبيرا فى الأوساط المسرحية العالمية ، إذ وضعت - فى مدى عمرها القصير - بضمت حقيقتية فى حياة المسرح الطليعى المعاصر ، على نحو جعلها تتمتع بلقب الفرقة الأم لسائر الفرق الطليعية فى أنحاء الولايات المتحدة . لقد نالت هذه الفرقة شهرتها لما استحدثته من أساليب ، وما أبدعته من أفكار فاقت ما أنتجه غيرها من الفرق المسرحية المماثلة . ومن صلب هذه المدرسة خرجت بعض العناصر من الممثلين النابيين ، الذين استطاعوا تكوين فرق تجريبية منافسة فى مستوى الفرقة الأم نفسها ، وإن اختلفت معها فى الاتجاه والأسلوب .

أحمد زكى

الفرقة الأم

ونقلت الصحف ووكالات الأنباء أخبار الفرقة الثائرة فى مجال التمثيل والإخراج وما بثته فى روح جماهيرها من شباب «الهييز» - الشباب النزاع إلى الحب والسلام والوثام . وكانت وسيلتهم للوصول إلى أهدافهم الإغراق فى تناول ألوان شتى من المخدرات .

على أرض الواقع

ومن المصادفات الغريبة فى حياة المسرح الحى بوصفه فرقة طليعية ثائرة فنيا وإيديولوجيا أن وقعت أحداث الطلبة بميلان وباريس وبرلين فى الوقت نفسه الذى طافت فيه الفرقة عواصم تلك الدول ، خصوصا ما حدث فى باريس حيث احتلت الفرقة مسرح الأوديون ، فى وقت كان يعمل فيه شيخ المسرحيين الفرنسى «جان لوى باروه» بهذا المسرح . وقد عبرت فرقة المسرح الحى عن رأيها فى أحداث الطلبة باتباع أسلوب القسوة والعنف ، الذى ورثته عن «أنطونين آرتو» ، عبقرى المسرح الفرنسى الحديث .

وأسلوب آرتو - كما تراه فرقة المسرح الحى - هو الأسلوب الوحيد الذى يتضح من خلاله تقييد الإنسان عن حقوقه فى الحرية والحياة ، ومع ذلك فقد أثار استخدام هذا الأسلوب نوعا من الجدل بين جماهير الخاصة والعامة ، لارتكازه على الفوضى أساسا لحل المشكلات المطروحة .

وفرقة المسرح الحى - أو الفرقة الأم - يتزعمها «جوليان بك» وزوجته «جوديث مالينا» ولكليهما فلسفة تتضح من خلال أعمال الفرقة خصوصا فى معالجتها للموضوعات السياسية التى تتخذها مادة للعرض والمسرح . وقد خاض الزوجان معا كفاحا طويلا فى طريق المسرح من أجل الابتكار والتجديد ، وشارك كلاهما فى حل الكثير من معضلات المسرح المعاصر بمفاهيمه المتعددة وأشكاله المتناقضة .

ولجوليان بك وجوديث مالينا أعمال مسرحية سابقة على سنوات شهرتهما فى قيادة المسرح الطليعى الذى ذاع صيته فى الستينيات وما بعدها .

ولكن شهرتهما الحقيقية بدأت مع عرضين لهما هما «السجن البحرى» و«المرسال» . أما العرض الأول فيفصح سوء معاملة الآدميين داخل المؤسسات العسكرية ، على حين جاء العرض الثانى صدمة حقيقية للمجتمع الأمريكى ، إذ يكشف عن انتشار المخدرات وما أشبهها . وتضطر فرقة المسرح الحى فى بداية شهرتهما إلى العزوف عن العرض فى وطنها أمريكا ، نظرا لحملة جبهة الضرائب الحكومية عليها . وقررت الفرقة - تفاديا لهذه الأزمة - السفر إلى خارج الولايات المتحدة للطواف بعروضها فى أنحاء أوروبا ، فى ذلك المنفى الإرادى الذى استمر قرابة أربعة أعوام . وقد عرضت الفرقة فى منفاها إنتاجها الجديد فكان كأروع ما قدمه مسرح معاصر فى العالم فى الثلث الأخير من القرن العشرين .

صدام مع الشرطة

وعادت الفرقة من منفاها بأعضائها البالغ عددهم أربعين عضوا من الرجال والنساء والأطفال ، وافتتحوا موسما جديدا في سبتمبر سنة ١٩٦٨ على مسرح جامعة ييل . وكان هذا الافتتاح بمثابة حدث جديد في عالم المسرح ، إذ خلق جوا عاصفا من الجدل والحوار ، خلج على الفرقة صفة الصدارة للمسارح الطلابية على المستويين الأمريكى والعالمى . وقد اتسمت عروض فرقة المسرح الحى فى عامى ٦٨ ، ١٩٦٩ بالقوة والصلابة ، بما أحدثته من أفانين الإثارة والتحرير ، وفى مقدمتها عروض «فوانكشتين» و «الأسرار» و «أنيجون» و «الجنة الآن» .

ومن الأحداث المثيرة فى حياة هذه الفرقة المعاصرة ، إلقاء القبض على بعض أعضائها وفى صحبتهم بعض المشاهدين المتشيعين لأفكار الفرقة ؛ وذلك لتلبسهم بحالة العرى الكامل فى أثناء عرض المسرح . وكانت تلك الحالة هى الأولى من نوعها ، ولولا مساعى بعض رجال المسرح لدى السلطات لما أطلق سراحهم .

فى الميزان

وتناولت معظم أقلام النقد المسرح الحى بالتعليق الساخر ، فن قائل إنهم «فاشيون» ، ومن قائل «إنهم خارجون على المجتمع» ، ووصفهم المخرج هارولد كليرمان «بالأطفال» ، ورماهم الناقد المعروف إيرون بتلى «بالجهل» .

وعلى المستوى الجماهيرى اختلف الناس بين مؤيد لانجهايات الفرقة ورسالتها ومعارض لها . ففى بعض عروضها فى بروكلين مثلاً خرج نصف المشاهدين قبل ختام العرض . أما فى الأوساط الثقافية فقد أثير جدل كبير وطرح سؤال كبير على لسان كل فرد : هل أنت مع المسرح الحى أم ضده ؟ وفى النهاية لم يستقر رأى على مساندة الفرقة ومثلها .

وبالرغم من تخوف جماهير المسرح بوجه عام ، وابتعادهم عن مشاهدة عروض الفرقة ، لم تفتزعزيمة فرقة المسرح الحى على مواصلة رسالتها المسرحية ، وغصت أبواب مسرحها بمجموعات الهيز والطلبة والمتقنين ، وبعد جولة قامت بها الفرقة فى أنحاء الولايات المتحدة قررت الرحيل نهائياً إلى أوروبا ، بعد أن خلفت وراءها مزيجاً من الأحاسيس الغريبة والفريدة فى نفوس المواطنين الأمريكيين .

والذى لاشك فيه أن فرقة المسرح الحى تعد ظاهرة متميزة فى حياتنا المعاصرة ذلك أنها - فى الحقيقة - لم تؤثر فى جمهورها فى شكله العام فحسب ، بل تعدت ذلك بآثاره وتهديد الأحرار والتقدميين . وتحدث الفرقة كذلك المسرح الواقعى ومدارسه التقليدية وجاوز تحديها ذلك إلى الهجوم على المسرح المعاصر .

وقد طرحت الفرقة اقتراحاً أن تكون «الفوضوية» أساساً لاتجاه مسرحهم الطليعى .

ونرجع ثورة جوليان بك وجوديت مالينا إلى ضيقها بنظام التعامل بالفلوس لأنه نظام رأسمالى ، وضيقها بنظام العمل بالمسرح البرجوازى وقبوه البغيضة على الفن والفنانين .

ولما ورث جوليان بك ستة آلاف دولار عن عمته قرر أن يؤسس هو وزوجته المسرح الحى ليكون مسرحاً ثورياً .

قدم الزوجان فى البداية أعمالاً مسرحية للوركا وبول جودمان ، وجرتروود ستاين ، حتى كان عام ١٩٥٩ ، وكان عام النجاح للفرقة ، حين قدمت مسرحية «المرسال» ، ثم مسرحية «السجن البحرى» . وعلى مدى أعوام ثلاثة حققت الفرقة شهرة واسعة ، ولكن تلك الشهرة لم تشفع لها حين تقرر إغلاق مسرحها فى عام ١٩٦٣ فاضطرت إلى الرحيل إلى أوروبا ..

المسرح الحى إذن نشأ نشأة فقيرة : فرقة يحوطها الدائنون من كل جانب وأبطال يعيشون حياة قوامها التقشف والاعتماد على التزوير اليسير من حصيلة دخل الفرقة كى تستطيع الاستمرار فى تحقيق أهدافها الثورية من خلال مسرحها الجديد . وقد حاول أعضاء الفرقة الحفاظ على مؤسستهم الصغيرة بكل الوسائل . وبلغت هذه المحاولة حداً عندما قرر أعضاء الفرقة الاعتصام بالمسرح والتعلق بمحدراته حين تجمع الدائنون يطالبونهم بمغادرة المسرح .

حدث هذا عند عرض مسرحية «السجن البحرى» ، وهى مسرحية تخيلية ، تصور عنف العقاب العسكرى داخل سجون البحرية الأمريكية . وعلى الرغم من صدور قرار السلطات بإيقاف عرض المسرحية ، بالإضافة إلى مضايقات مالك العقار الذى يقع فيه المسرح ، فقد تشبث أعضاء الفرقة باستمرار عرض المسرحية فى ليلة استطاع الجمهور فيها أن يقتحم أبواب المسرح الأمامية والخلفية وأن يتسلل من النوافذ والمنازل المجاورة . وهناك علت صيحات الجماهير فى إنشاد جماعى يردد عبارة «ارفعوا أيديكم عن المسرح الحى !» وبعد انتهاء العرض تم إلقاء القبض على معظم الفرقة نتيجة رفضهم مغادرة المسرح ، على الرغم من تحذير الشرطة إياهم من تكرار أسلوب الاعتصام بالمسرح .

وبعد طواف المسرح الحى بأوروبا امتدت جولته إلى بعض دول أمريكا اللاتينية ، وتكرر احتجاج الفرقة على الأوضاع الاجتماعية فى بعض المناسبات السياسية ، إيماناً منها بأن المسرح والسياسة إنما هما وجهان لعملة واحدة .

فوضيون ولكن سلميون

ولقد قرر أصحاب المسرح الحى أن يكونوا فوضويين ولكن بطرق سلمية . ولهذا وضعوا أسس نظريتهم التى تهدف إلى القضاء على الرأسمالية ، وإلغاء الدولة من حيث هى شكل ، والتخلص من نظام العملة . أما وسيلتهم فى تحقيق ذلك فكان عن طريق شحن الجماهير بأفكار السلام . وكسائر الفوضويين يرفض أصحاب المسرح الحى السلطة وأنواعها كافة ويؤكدون الحرية الفردية بما فى ذلك حق الفرد فى المشاركة فى الثورة ، كل بمفهومه الخاص . وكسائر الفوضويين أيضاً فإنهم يكرهون النظام الحزبى ولا يعبذون توجيه زملائهم إلى التمسك بأية استراتيجية معاكسة لرغباتهم . ومعنى هذا أن المسرح الحى لا يقدر - من ثم - على السيطرة على أفعال أعضائه .

ومشياً مع الحركات الفوضوية التى ورد ذكرها فى التاريخ ، يقف المسرح الحى بلا نظام من حيث نشاطه السياسى ؛ الأمر الذى يدفع

وتتكشف للمسرح الحى عقيدة أرتو التى لا تفرق بين الحياة والمسرح ولو دققنا النظر لوجدنا أن صفة « الحى » لهذا المسرح لم تختَر عبثاً ، فهو اسم مناسب ومعبر عن التزامه بكسر الحاجز الفاصل بين ما هو معروض على خشبة المسرح وما يحدث فى الحياة .

ولهذا السبب يكون لردود الفعل اللحظية من جانب جماهير الفرقة الاعتبار الأول . وقد أمكن للفرقة أن تحول تلك الجماهير من مجرد مشاهدين إلى جماعات من الممثلين ، ومن ثم يتحول الحدث المسرحى إلى حدث حقيقى ، والعكس صحيح . ففى عرض مسرحية « أسرار » المشهور للفرقة يتحول الجمهور إلى مجموعة دراسة تلقى عليها المحاضرات فى بعض الأحيان ، وفى بعضها الآخر يعتمد الممثلون إثارة الخوف عند الجمهور عندما ما يحملقون فى وجوههم بشكل يبعث على الاشتزاز . على أن تلك المشاركة الجماهيرية فى عروض المسرح الحى ليست إلا نوعاً من الفوضى السلمية .

ويزيد من أهمية المسرح الحى بوصفه مؤسسة مسرحية تبنيه لآلها العلاج النفسى السياسى على نحو جاد . ففى عرض « اللجنة الآن » - وهو من أخطر العروض المسرحية التى قدمتها الفرقة - يواجه أعضاء المسرح الحى - وهم عرايا - ضيوفهم من المشاهدين فى ملابسهم التقليدية . وهؤلاء فى نظر المسرح الحى ليسوا إلا عملاء للدولة البرجوازية ، أو هم - كما يقول جوليان بك مدير الفرقة - ضحايا طحت طاقاتهم النفسية . وهم عاجزون عن تحرير أنفسهم ، أفراداً أو جماعات ، ومن ثم فإنهم يقللون من ثقة العالم بهم ، ويقفون فى وجه الحرية الجنسية (تلك الحرية التى بعدها جوليان بك علامة من علامات التحرر الحقيقى) .

ولكى يحقق المسرح الحى أسلوبه فى مواجهة الجماهير فإنه يتزع إلى بث عوامل الإثارة المختلفة فى نفسياتهم حين يهاجمها بفعل محموم أحياناً ويفعل لاوجه فيه للتعقل أحياناً معتمداً على صدمات مفاجئة فى التغييرات الضوئية . تلك التى تشكل فى أحلام وكوابيس تنبع أساساً من تصرفات مزاجية لأعضاء الفرقة . هذه التصرفات تأخذ أوضاعاً وأشكالاً سيكولوجية وجنسية وهجومية . تعمل بطريق مباشر على التصدى والجماع العنيفة لجماهير المسرح . ومثل هذا السلوك أو هذا المنهج يعد أسلوباً جديداً لم يسبق تقديمه على المسرح طوال عمره المتطور ، وهو إن دل على شىء فإنما يدل على شمولية العمل المسرحى الذى يتزل إلى انصهار الممثل والمشاهد فى بوتقة العمل المسرحى السياسى فى عصرنا الحالى - هذا العصر الذى لم تتوقف فيه المذابح الجزئية التى تنال من البشرية المعذبة . ذلك أنه بالرغم من تقدم عالمنا حضارياً مازال متخلفاً لإيمانه واعترافه بالحروب وسباقه فى اختراعات أسلحة الدمار النووية .

ثوار ولكنهم منظمون

ولا يكتفى أعضاء المسرح الحى بأن يعدوا أنفسهم مجرد ثوار وحسب . بل يصرون على أنهم أمثلة للثورة فى الفن والسياسة والجنس . وأكثر من هذا فهم يعدون أنفسهم أعظم فرقة مسرحية ثورية منظمة فى أمريكا . ولقد أعلنت الفرقة من قبل أنها سوف تعيش بعيداً عن نظام الرأسمالية بكل متناقضاته ، بل احتقرت النقود والتقاليد الموروثة والتفوق التجارى . وعلى مستوى التوجيه والإرشاد دعت الفرقة جمهورها إلى

أعضائه إلى الإحساس الشديد بالأنا وبالفردية المعادية للسلوك الاجتماعى .

وهكذا صارت الفوضى مرادفة للثورة عند أصحاب المسرح الحى . ومن ثم يمارس ممثلو المسرح الحى أدوارهم بوصفهم ممثلين سياسيين . لا على خشبة المسرح فحسب . بل على مسرح الحياة كذلك ولهذا وقفت جوديت مالينا عند مثل الفرقة أمام القضاء - لتخلفها عن دفع الضرائب المستحقة - موقف المحامى . منتمصة دور بورشيا فى « تاجر البندقية » . ووقف من خلفها أعضاء الفرقة يستعرضون انفعالاتهم داخل المحكمة وخارجها . وانتهت المحاكمة بسجن « جوليان بك » سجن يوماً . وسجن زوجته « جوديت » ثلاثين يوماً .

وبخلاصة ما قصدناه بالفوضى السلمية للمسرح الحى يتمثل فى افراض الحرية لدى أعضائه . كل حسب رغباته وأهوائه . وبالشكل الذى يراه مناسباً . فقد تكون الثورة عند بعضهم فى صورة عدم أكثرات لأمر تشريعها الدولة . وقد تكون فى صورة هتاف أو شعارات . وقد تأخذ صورة أخرى كالشدوذ الجنسى بأنواعه . أو تشبه بعض الرجال بسلوك الجنس الآخر . وهكذا .

راديكالية ذات مستويين

ولم يكن غريباً أن يكتسب المسرح الحى سمعة واسعة فى الستينيات . ولكن علينا أن نتبين المحاولات المستمرة التى ساعدت على اكتسابه تلك السمعة . ولقد عاد المسرحيون إلى فحص نظريات من سبقهم من الرواد ووجدوا ملاذهم فى « مسرح القسوة » الذى اكتشفه « أرتو » . وإذا كان أكثر مخرجى الستينيات قد وظفوا مسرح القسوة فى معظم أعمالهم . فإن المسرح الحى كان سابقاً إلى احتضان النظرية بل جعلها حيز الرواية فى حرفة المسرح . هذا من حيث الشكل ، فى حين اتخذ هذا المسرح من الفوضى بأساليبها السلمية أساساً بمضامينها واتجاهاتها السياسية . وتتسع هذه الفوضى لتضم بين جوانحها اتجاهات غاية فى الحدائث والجدد . كالصوفية الشرقية . والبوذا . و« الزن » . وهو شكل من أشكال البوذية . وتصورات السيكلوجية التاريخية لتورمان - اوه - براوت . والمواجهات السياسية والتنفيذية بكل أنواعها . وغيرها من المؤثرات .

وهكذا تكونت لفرقة المسرح الحى مجموعة من العروض ، تخرج فيها - لأول مرة - بين الثورة فى السياسة والثورة فى حرفة المسرح . وبهذا تجمع الفرقة بين مستويين أصليين فى الراديكالية .

نحو أسلوب جديد

ومحاكاة لفن أرتو جاءت نصوص المسرح الحى نصوصاً استعراضية أكثر منها نصوصاً أدبية . وهى فوق ذلك تبعد كل البعد عن الأساليب الطبيعية . ولعلها اعتمدت على أساليب الاستعارات المكثفة أكثر من اعتمادها على أسلوب القصة والعقدة والحبكة وظهرت أجساد الممثلين لتتخذ أوضاعاً تجريدية فى التعبير تماثل تصورات أرتو . وحلت الأصوات (كالألن والتخير والصراخ والتشيج والمويل والتريل) محل الكلمات . وقد كانت تلك الأصوات تقطع بفترات مميزة من الصمت التعمد والعلامات الطقسية .

تبنى قيم أخلاقية (وهذا واضح في مسرحيتي «أنتيجون» و«أسرار») ، والإيمان بشخصية الإنسان (كما في مسرحية «فرانكشتين» ، والالتزام بالثورة الفوضوية) (كما في مسرحية «الجنة الآن») ، والخلاصة أن فرقة المسرح الحى تنشأ في نهاية الأمر مجتمعاً فوضوياً تسود فيه الأخوة والحب والثورة المستمرة .

فرانكشتين

قد يكون من المفيد أن نتوخى الدقة في الكشف عن أسلوب العمل الفني الذى اضطلعت به فرقة المسرح الحى في أعمالها السياسية ، من خلال عرض كبير كعرض «فرانكشتين» . ويعد إعداد الفرقة لرواية «ماريا شيللى» من أنجح العروض ذات الأسلوب الشامل للمسرح الحى . إن هذا الإعداد يعكس حالة عدم الاقتناع بالحضارة الحديثة ، ويحاول - عن طريق العرض - تصوير بشاعة الماضى وآمال المستقبل الغامضة .

وفرانكشتين ليس إلا شخصية «فاوستية» مركبة ، فهو عالم ومبدع ومعلم واثار ، بمعنى أنه شخصية تبحث عن نهاية المعاناة الإنسانية ، نهاية توازن شخصية الإنسان التى أفسدت الحضارة .

ورواية ماريا شيللى لم تكن - في الواقع - غير نقطة الانطلاق للحدث ، أما القصة فليس للكلمات محل فيها ، وأما الإخراج فتجريدى الأسلوب ولا منطقي ، على نحو ما يحدث عادة في الأفلام .

والصور في العرض أكثر أهمية من التسلسل الروائي ، وهى تؤدي بطريقة الانتقال القيلمي على نحو هو أشبه ما يكون برقص الباليه . أما الفوضاء والسكون والمؤثرات الغريبة والكوايس السريالية فتندخل مع خيال الظل . وأما الإضاءة فتوهجة ، وإن كانت تبدو أحيانا كالسراب . وعلى سبيل المثال نلاحظ في المشهد الأول لفرانكشتين أن الممثلين على خشبة المسرح قد اتخذوا أوضاع اليوجا وتأملاتها ، وارتدوا ملابس من الجيز ، مع أقصة تنزوح ألوانها بين البرتقالى والأحمر والأخضر والأصفر ، وعقد كل منهم ساقه ، واتخذ الوضع الجماعى في النهاية شكلا متناسقا . وقد نتج عن ذلك ظهور كل ممثل في مظهر غامض ، واتسام وجوههم بعامة بطابع جمالى . لقد كانوا يجلسون كما يجلس «بوذا» ، دليلا على قوة التركيز ، وإنهم في هذه اللحظة لشديدو الإحساس بذواتهم .

ولا تمر لحظة حتى يدرك المشاهد خلفية المنظر الكبير ، التى تتمثل في كبائن مبنية من الحديد ، يبلغ ارتفاعها عشرين قدما ، وتتكون من ثلاثة طوابق ، قسمت إلى خمسة عشر وحدة مكعبة ، وقد احتوت على عدد من المواسير والحبال والسلام والشبايك . وعلى أحد جوانب المسرح تجلس سيدة صغيرة تذيع في هدوء أن الممثلين في حالة تأمل من أجل أن تتمكن الممثلة الجالسة في الوسط من السباحة في الهواء . ونجربنا السيدة المذبة بأنه إذا ارتفعت تلك الممثلة إلى أعلى - بطريق السحر - فسوف تكتمل المسرحية . وبعد العد التنازلى المطلوب تحققت الفتاة في الارتفاع ، ولكن اشتباقتنا إلى رحلة ممتعة يتحقق تمثيل فرقة المسرح الحى .

وننتقل من مشهد جمال التأمل الذى تضمنته مقدمة العرض إلى

عملية قتل جماعى . فهاهم أولاء الممثلون يجذبون الممثلة التيسية ويلقون بشبكة على رأسها ، ويضعونها في صندوق من الخشب ، ويبدأون مسيرة جنازية بين صفوف المشاهدين ، من خلال ممرات الصالة ، في حين تعلو صرخات الفتاة ونحيبها وهى تناضل في داخل الصندوق ، لأنها ترفض أن تموت . وفجأة تصل صرخاتها إلى بعضهم فيصرخون مثلها ، في حين يعلو صوت أحدهم : « لا ! » ، ويتبعه آخرون يرددون نفس الصيحة : « لا ! » . وينفض الموكب الرهيب ، ثم تعلو أصوات الممثلين على طريقة النواح والعيول ، مطالبة بالرحمة والشفقة ، وبالحياة للمخلوقة المسكينة . ويبدأ الممثلون في الجرى صعودا إلى خشبة المسرح وهبوطا منها . وفي ختام هذا المشهد يتمخض الحدث عن لوحة تضم الممثلين في شكل مجموعة من الأسرى حكم عليها بالموت داخل الكبائن ، في حين علت صيحات الفصحايا تطلب الخلاص بالصراخ تارة وبالصلاة أخرى ، ولكن دون جدوى ، فقد شق بعضهم ، ورمى بعضهم بالرصاص ، وحكم على بعضهم بالاختناق بالغاز ، أو بالصلب ، أو بالطنن ، أو بالصق عن طريق التيار الكهربائى . وتمضى لحظات ترقد فيها الجثث على خشبة المسرح ، ثم يدخل دكتور فرانكشتين ويقدم الموضوع الرئيسى : «كيف نضع حدا لمعاناة الانسان ؟ !»

ويقوم دكتور فرانكشتين بحقن الفتاة بحقنة طويلة ، ثم تشكل أجساد الممثلين بشكل بهلوانى لتصنع معملات من أكوام الحديد ، يخلق منه فرانكشتين الإنسان الجديد . وفي إحدى الكبائن العلوية ترقد جثة لإنسان وقد شددت إلى مائدة ببعض الأربطة ، ثم تأخذ إحدى المرضات في ربط عدد من التوصيلات الكهربائية الملونة بمختلف أجزاء جسمه ، وإنها للحظة دقيقة تلك التى يعمل فيها الدكتور فرانكشتين في هذا الجسم . ثم تضاء الصالة لتصبح هى العالم من حولنا ، حيث تمثل كل كينة قسما منه ، ونسمع في الوقت نفسه أصواتا إذاعية تعلن تقدم التكنولوجيا وسط أحداث الساعة : العمال في مسيرة ، والرأسمالية تهدد ، والماركسيون يجادلون ، والجزالات تحكم خطط انقلابات عسكرية ، ولكن سرعان ما تختفى الأصوات كافة .

وفي الوقت الذى تتم فيه تلك الأحداث نلاحظ أن الجسم لا يستجيب لعلم فرانكشتين ، فالقلب ضعيف يكاد أن يتوقف . وهنا يظهر «فرويد» و«نوربرت» ، فينصح الأخير باستخدام القطب الكهربائى لعينى المريض ، في حين ينصح الأول بنفس العلاج للأعضاء التناسلية .

وتدب الحركة في المخلوق الذى يئن . في حين شغل الطبيب بإيصال أسلاك أشبه بأعواد «المكرونة» بجسم المريض .

وتضاء أطراف المخلوق وأعضاؤه ، ويصيح «فرانكشتين» : «المخلوق يتحرك !» . وهنا تبدأ لحظة إظلام يبدو بعدها الجسم في كامل هيئته ، عملاقا يبلغ طوله حوالى عشرين قدما ، ومخلوقا وحشيا بشع المنظر . هذا الكائن هو صانع الحضارة التى نهددنا من حين إلى آخر .

والفصل الثانى من العرض يستعرض رأس المخلوق العجيب . وبينما يفتح المنظر على إظلام ، تظهر إضاءة حمراء تتغير إلى خضراء ثم إلى زرقاء ، ثم فجأة ينعكس هذا الشكل المهيول على الكبائن فتبدو أشبه

كان الظلام يسود عندما استيقظت
وشعرت بالبرودة وبعض الخوف
ولم أكن أستطيع التمييز ، فقد كنت كالفقير
لاحول لى ولا طول . أحسست بالألم
يتناوب ، فجلست ثم بكيت : وأيقنت
أنه لا توجد إلا وسيلة واحدة للتغلب
على حدة الألم . هذه الوسيلة هى الموت .

وننتقل إلى الفصل الثالث وفيه يتحول الرأس إلى ما يشبه سجننا
عالميا . ويرى شرطى يحمل مصباحا وهو يجرى فى طرقات المسرح باحثا
عن الهاربين الذين انتشروا فى كل مكان ، يحاولون التخفى دون جدوى .

شرطى - هل أنت ستيفن جوزيف ؟

ممثل - نعم

شرطى - هل ولدت فى بروكلين ؟

ممثل - نعم .

شرطى - أنت مقبوض .

وبعد ذلك يبدأ مشهد جديد :

شرطى - هل أنت كارل أيونهورن ؟

ممثل - نعم .

شرطى - سنك ٢٩ سنة ؟

ممثل - نعم .

شرطى - أنت مقبوض .

وتتكرر تنوعات من هذه الأسطر الخاصة بالاستجواب كلما تم قبض
أحدهم ، وتسجل بصمات أصابعه ثم يوضع فى الزنزانة . وكلما دخل
واحد إلى الزنزانة أطلقت صفارة ليوقف المسجونون وظهورهم للجاهل .
وليبدأ بعضهم حياة جنونية تتمثل فى السب والزعيق والتلويح فى الهواء .
وباختصار شديد يتصرف الواحد من هؤلاء تصرف المجانين . على أن
بعضهم الآخر يتصرف على نحو شاذ مغاير ، فزاهم يكون أو يصرخون
أو يلعبون بأعضائهم التناسلية . وتتكرر الحدث من زنزانة إلى أخرى . أما
الهدف من ذلك فهو تورط المشاهد فى عملية الاختيار التى يمارسها
الممثلون وهم يقومون بدور المساجين . أما دكتور فرانكشتين فيكون آخر
المقبوضين ، ولكنه يقوم بدوره بوصفه نائرا ، ويصدر تعليماته إلى
المساجين . ثم ما يلبث الحراس أن يقوموا بالهجوم ، ويقف العالم على
فوهة من النار . ثم يتغير اللون الأحمر الوهاج إلى الرمادى ثم الأسود ،
ويسود بعد ذلك صمت مطبق . وفى الظلام ينهض المجانين من رقادهم ،
ثم يعيدون بأجسامهم الفاحمة شكل المخلوق الغريب . فإذا هو مرة
أخرى عملاق هائل مفزع ، ولكنه يبدو فى أشد حالات الوهن
والضعف ، تصدر من عينيه أشعة خضراء يوجهها إلى الجمهور وهو يرفع
إلى أعلى شاخصا إلى السماء يطالب بالجنة . وتصدر منه إشارات أخرى
تدل على الابتهاج : إبتهاج الإنسان الذى يريد أن يعيش .

وقد أثار عرض فرانكشتين إعجاب النقاد لمسرحته الشديدة . ولم يلق
هذا العرض رواجاً لدى المهتمين بأصول الشكل فحسب ، بل كان
كذلك مثلاً رائعا لفلسفة المسرح الحى . ومعروف أن ماريا
شيللى - المؤلفة الأصلية لفرانكشتين - هى ابنة «وليام جودوين» (أحد
مؤسسى الفوضوية المعاصرة) .



بأقسام منفصلة ، كل قسم عليه بطاقة تمثل الأنا واللاشعور والشهوة
والحب والغريزة والحكمة والمعرفة ؛ وهى فى مجموعها تشكل ما بداخل
رأس العملاق . ويحدث هذا فى الوقت الذى يقوم فيه الممثلون بإصدار
أصوات تعبر عن عوامل الصراع الكامنة فى المخلوق الذى يظل مشدودا
إلى المنضدة ، يحلم بأساطير الماضى ، التى تتمثل فى أصول الميثولوجيا
الغربية ، التى تتجسم على خشبة المسرح ، فنرى الأنا والحكمة فى شكل
«ديدالوس» وابنه «إيكاروس» ، ونرى الحب مع آلهة الشباب
والربيع ، وهكذا .

وستقل العرض من حدث إلى آخر ، مع الحوار والكثير من الصور .
ومع تداعى صور الحضارة الغربية والوعى بها يبدأ «فرانكشتين» فى تعليم
مخلوقه اللغة المرادة ؛ اللغة التى يفرضها التطور التكنولوجى : «المؤسسة»
و «النظام» و «التعليم» وغيرها من المسميات .

وماتلبث الوظائف أن تتصارع فى داخل الرأس بغية الوصول إلى
القمة . وهذه الوظائف متنوعة ؛ وهى تتمثل فى الأنا والأنا الأعلى
والشهوة والحب والغريزة والحكمة وغيرها ، وتكون الغلبة للأنا الذى يدفع
الرجل المخلوق إلى الحضارة ، وهنا تسيطر السلطة وتسود ، ويبدأ شقاء
الإنسان . ومع ذلك تتناوب المخلوق الجبار عوامل الوهن والضعف نتيجة
خبراته فى مجالات المرض والشيخوخة والحجاعة والوفاة ، ويصبح عاجزا
عن الكلام ، وتصدر عنه انتفاضات سريعة ، واهتزازات فى محاولة
للوعى ، ولكنه لا يقدر ، ومع ذلك يتذكر رحلة وعبه وهو ينوح :

مجموعات الخبير التي حضرت عرض فرانكشتاين كانت أكثر فاعلية وأقدر على إرضاء نزعات قادة هذا المسرح . على الرغم مما أحدثه هؤلاء من إفساد للعرض في أكثر موافقه .

نحات من المسرح السياسي المصري

وعلى أرض واقعا المصري سجل المسرح المصري المعاصر نحات من المسرح السياسي . فرضته قضية المزيمة ١٩٦٧ . ومن هذه اللوحات ما كان سياسيا مباشرا . ومنها ما كان سياسيا غير مباشر . ومن المسرحيات المباشرة « النار والزيتون » لألفريد فرج . « ليلة مصرع جيفارا » لميخائيل رومان . « سند باد » لشوقي خميس . ومن المسرحيات الغنائية المباشرة « مارا » صاد (مخاين) . « الغول » . « كلاهما ليبر فايس » . والحقيقة أن المباشرة هنا تأتي أولا من طبيعة النص المسرحي ووضوح هدفه السياسي . ثم تأتي التناول الإبداعي ليحيل هذا الهدف جسدا حيا تتكامل أبعاده بحضورية جماهير المسرح .

وفي هذا المقام لن أحاول التعرض لتلك النماذج إلا بقدر معرفتي ببعضها . ومن خلال ما سجله النقد لها أو عليها . وبمعنى آخر لا يعني إلا أن أقدم نماذج أخرجتها شخصيا . وكانت موضع خلاف واتفاق بين النقاد . وهذا ما جعلها تترك بصمات أسلوب جديد عرفناه باسم المسرح الشامل .

الغول

ومسرحية غول لوزيتانيا ليبر فايس . هي التي أخرجتها مسرح الجيب في عام ١٩٧٠ . والتي عرضت بعد ذلك في مسرح الجمهورية . وامتد عرضها أكثر من أربعة أشهر متوالية في عرضها الأول . ثم افتتح بها المسرح الروماني المكتشف حديثا بالإسكندرية في أغسطس ١٩٧١ . وشاركت في مهرجان دمشق المسرحي الخامس في مايو ١٩٧٣ . وأعيد عرضها مرة أخرى في مسرح الجيب في أكتوبر ١٩٧٣ . وقد اختلف النقاد حول الأسلوب الذي قدمت فيه المسرحية . وربما كان لهم بعض الحق . فالمسرح الشامل الذي انتهجه أسلوبا هذا الغرض لم يكن قد اكتملت مفاهيمه يوم إخراج المسرحية . ولكنه تطور فيما بعد ليصبح أسلوبا قائما بذاته . شأنه شأن الأساليب الفنية الأخرى .

وأود أولا أن أعترف أنني حين أخرجت الغول كنت أنخطط لعمل جديد وجري . في وقت كان يعلق بخيالي فيه بعض المبادئ والمفاهيم الفنية التي عشتها في أثناء سني خبرتي بعيدا عن بلدي . وتغيب لو واثني الفرصة كي أوظفها في وضعها الصحيح . أملا في بعث حركة في مسار المسرح المصري .

أقبلت على تجربة الغول بعد أن قرأتها وفي ذهني مفاهيم المسرح العادي الذي اقتصرت به الإنجليزية أسلوبا لأداء الممثلين في مسرح شكسبير المعاصر .

أقبلت على التجربة وفي ذهني العودة إلى إحياء مفهوم العلاقة بين الممثل والمشاهد .

وأقبلت على التجربة وفي ذهني مفهوم المسرح البرهني بكل معانيه السامية . وأقبلت على التجربة وفي ذهني أساليب التغيير الجذري لموازين

وعلى الرغم من الجدة في الإعداد ، التي قدمت بها فرقة المسرح الحى « فرانكشتاين » فإن هذا العرض ما زال يعكس فلسفة « جودوين » نفسه ، التي عرفت أصولها حتى قبل أن تكتب مارياتشيلي روايتها الميلودرامية المشهورة . أما جودوين فقد أهاب بأن الإنسان خير بطبعه . وأن الشر دائما يتمثل في السلطة .

ويبدو فيما يبدو - كما يرى بعض الدارسين - أن فرويد ويونج لم يعرفا شخصية الإنسان حق المعرفة . في الوقت الذي أنكر فيه ماركس على الإنسان أن تكون له شخصية .

أما المسرح الحى فلم يستطع التعامل مع القضية في مختلف أبعادها العميقة . وخرج إلينا بفلسفة فوضوية بعيدة عن الواقع وإن كانت قد تحفت تحت قناع اليسارية الجديدة . التي كادت تشوه العرض المسرحي ومغزاه الثقافي .

وهناك نقطة ضعف أخرى في العرض كشفت عنها بعض النقاد . خلاصتها اعتقاد قادة المسرح بأن العقل سابق على الوعي . أما الذاكرة والخبرة والمعرفة فكلها جزء من اللاوعي الجماعي . فإذا تعلم الإنسان فإنه لا يتعلم إلا الكلمات الحديثة . أما العقل فإنه حين يوظف في عالم الواقع يخلق سحنا . ومن ثم يصبح العالم سحينا كذلك ولكنه محكوم في النهاية بقوة الأنا الذي بعده قادة المسرح الحى القوة المركزية أو صاحب الوظيفة المسيطرة . فالأنا يخل محل العقل . ويصبح مشغولا عن خلق السجس . وهذا السجس الذي خلقه الأنا تسيطر عليه السلطة ومؤسساتها . تلك التي تدفع بالرجال إلى الشر والجنون .

ولعلنا أيضا نلاحظ استحضر عبقرية المسرحي « ماير هولده » فيما تشكل من مظاهر تصميم العرض . أما ألوان الديكور المتنوعة فقد ساعدت على تنوع الحدث الذي كان يبدو أشبه شيء بالمعمل في خفة والسجن في أخرى . ثم تحول بعد ذلك إلى إطار لرأس المخلوق . ومما أثار الانتباه أيضا قيام الزنانات أو الكباتن الصغيرة مسرحا للمشاهد التمثيلية المتناثرة .

وتجلى روعة بعض مناظر العرض . كذلك التي اختلط فيها الحديث على خشبة المسرح بالجمهور . حين اشتركت ألوان الإضاءة في تحقيق التوازن بينها . فمن لون أخضر رمادي . إلى أحمر بلون الدم . مقرونا بجمل مرئية وأخرى صوتية . مع مزيج من الأجراس والصفيير . وسط موجة من الإضاءة المشعة والظلام المطبق . المزوج بالصراخ والغرير والتشنجات . وكانت نتيجة كل ذلك صورة ناطقة لعالم من الفوضى والفضوضاء . لم تغفل عنها لمسات الجمال . فالخرج لم ينس قط أنه يعيش تجربة مسرحية . ومع ذلك فإن قوة العرض الأساسية قد تمثلت في حركة الأداء الدافق . الذي أبرز إصرار الإنسان على الحياة في عالم ينوء بالاضطراب . ولعلنا نستنتج أن شكل المخلوق في النهاية يحمل معنيين مجازيين : الأول هو أن الإنسان يعيش في هذا المخلوق الغريب . والثاني هو أن المسرح الحى يعيش في داخله كذلك .

وبرغم كل المآخذ التي أخذت على المسرح الحى . لم يزل هذا المسرح موضع تقدير الجماهير التي تعاطفت مع اتجاه الفرقة الثائرة . على أن هذه الجماهير المتعاطفة لم تنفع القائمين على الفرقة . ولكن استجابة

المفاهيم المسرحية وانتقاه من التقليدى إلى الطليعى .

كانت تلك كلها هي الأرض التي تمثلت في الخلفية الإبداعية التي عشت أصداءها في أعوام الخبرة والدراسة ، حتى خرج هذا العمل تجربة طليعية . تميزت بالجدة وبالصلابة .

ولقد كانت تجربة مثيرة حقاً . وظف فيها أكثر من منهج فني للعمل . ونعلى أكثر تدريبات الإرتجال في مراحل الاستعداد الأولى (البروفات) . وهو منهج أثير كثير في الكشف عن طبيعة الأسلوب النهائي للتجربة . والأرجل أسلوب معروف . تبناه كثير من رواد المسرح الحديث والمعاصر . وله نتائج حاسمة في كثير من المعضلات المتعلقة بالحركة المسرحية .

ومن خلال ماكتبه نقاد المسرح الحديث من تعليق على العرض برزت أوجه اختلاف والتوافق بينهما حول أسلوب هذا العرض . فقد وصفه فريق بأنه «كباريه» سياسي . ووصفه فريق ثان بأنه الكوميديا الموسيقية . وفريق ثالث بأنه مسرح شامل . وفريق رابع بالأوبريت المزوج بالكوميديا الساخرة . وهذه الأوصاف إن دلت على شيء فإنما تدل في مجموعها على أن ثمة عملاً جديداً كتب له الظهور . وأصبح علامة في طريق الحركة المسرحية الطليعية من وجهة نظر الشكل والأسلوب . ونعد الغول «حق تجربة مسرحية حية وجريئة أدارت ظهرها لسمات المسرح التقليدى وأقالينه التي لأقصى . والتي مازالت نعتت فساداً في

أرضنا المسرحية المشابة .

ولكن ينبغي ألا يفوتنا الاعتراف بأنه لولا نص مثل نص بيرفيس غير التقليدى ما كان أسلوب المسرح الذي تصوره أسلوباً نعرض بكل ما حواد من أقالين المسرح الطليعى .

إذا كنت قد استعنت في تفسيرى هذا العرض بالوسائل والمناهج التي لا تعرف الزيف في وسائل التعبير . وفي عين راسى المسرح الإنشائى . والمسرح العزيمى . ومسرح أرتو . والمسرح الطليعى في الستينيات . ومسرح الساحر في أبسط مفاهيمه - فعنى ذلك أن حرفة المسرح ليست بالأحقة متصلة في كل زمان ومكان . منها اختفت صنائع مسرح في الشرق والغرب . ولكن يجب مع ذلك ألا ننسى أن نحول على المدواء إهداء مسرحنا العزى بترائه الثقافى والأدبى . وهو غنى بالأجدال .

كان منهج الغول يقوم على الاعناد على التمثل . على نحو ما تعممت ورأيت وممارست من المسرح الإنشائى الحديث . وكان أسلوبى في العمل انطلاقاً من نص سياسى فرض امتزاج التمثل بالمشاهد . فاستخدمت في ذلك أساليب السيرك . والكوميديا ديالارى . والتبريج . والجد . والفكاهة . دون تقيد بحرفية المسرح التسجيلى . ومن ثم كان العرض شاملاً في أسلوبه . وشمولياً في تصميمه . ولم أحاول النجوى إلى حرفة ساذجة في المؤثرات إيماناً منى بأنه منها فعلت فلن تقارن مؤثراتنا المتأخرة بأقالين التكنولوجيا العصرية المستخدمة في المسرح العزى وحرفيتها .



المكتبة الأكاديمية

ACADEMIC BOOKSHOP

١٢١ ش التحرير/ الدقى - تليفون : ٧٠٩٨٩٠ - تليكس : ٩٤١٢٤

- * أحدث المراجع والكتب الأجنبية في جميع التخصصات
- * نظام دورى لاستيراد الكتب الحديثة من كافة دور النشر العالمية
- * أحدث كتب العمارة والفنون
- * قسم خاص للدوريات والمجلات العالمية المتخصصة
- * أضخم عرض لكتب الأطفال والكتب التعليمية

معرفى فنى ولانم لوعمال الفنانين التشكيليين المصريين

الهيئة المصرية العامة للكتاب

ترحب بكم دائماً في مكاتبها

بالقاهرة والمحافظات

القاهرة

١٩ شارع ٢٦ يوليوت ٨٤٨٤٣١

٥ ميدان عرابي ت ٧٤٠٠٧٥

١٣ شارع المتديان

الباب الأخضر بالحسين ت ٩١٣٤٤٧

مراكز التوزيع الداخلي



• مركز شريف : القاهرة :

٣٦ شارع شريف ت ٧٥٩٦١٢

• مركز الفجالة : القاهرة :

٥ شارع كامل صدق (الفجالة)

• مركز اسكندرية : اسكندرية

٤٩ شارع سعد زغلول ت ٢٢٩٢٥

مركز تحقيقات كاميونر علوم إداري

الوجه البحري

• المحلة الكبرى ميدان المحطة

• طنطا ميدان الساعة ت ٢٥٩٤

• دمنهور شارع عبد السلام الشاذلي

• المنصورة ٥ شارع الثورة ت ٦٧١٩

الوجه القبلي

• الجيزة : ١ ميدان الجيزة ت ٨٩٨٣١١

• اسيوط : شارع الجمهورية ت ٢٠٣٢

• المنيا : شارع ابن خصيب ت ٤٤٥٤

• أسوان : السوق السياحي ت ٢٩٣٠

مركز التوزيع الخارجي بيروت : شارع سوريا - بناية حمدي وصالحه ت ٢٩٠٠٩٩ - ٢٥٦٤٩٢



مسرح الحياة اليومية

«مسرح الحياة اليومية» Théâtre du quotidien عبارة يكتنفها الغموض بالرغم من وضوحها الظاهري. وبرجعنا إلى آخر معجم فرنسي عن المصطلحات الخاصة بالمسرح^(١)، وجدنا مقالاً قصيراً يحدد السمات الأساسية لهذا التيار المسرحي الجديد.

يعرف باتريس بافيس «مسرح الحياة اليومية» بأنه مسرح يسعى إلى العثور ثانية على كل ما هو يومي، وإلى تصويره. لقد استبعد كل ما هو يومي دائماً من المسرح بحجة تفاهته وخلوه من المعنى وإيغاله في الخصوصية. ويشمل هذا التيار الجديد تجارب متنوعة للغاية، من بينها Kitchen Sink drama الذي برز في الخمسينيات في إنجلترا، ويمثله ويسكر والمدرسة الطبيعية الجديدة، ويمثلها كروتر Kroetz، والمسرحيات التي كتبها وأخرجها كل من فنزل Wenzel، ودويتش Deutsch، ولالاسال Lassalle، وفينايفر Vinaver. تحاول هذه الحركة أن تجدد اللوحات التاريخية التي صورتها الواقعية الانتقادية (ب. بريخت)، كما أنها تتخذ موقفاً مضاداً من الخلق المسرحي عند العبثيين الذين سجنوا أنفسهم في ميتافيزيقا العدم. وقبل ظهور هذا التيار، ظل كل ما هو يومي منزوياً في حدود الزخرف والزينة؛ هكذا كان حال الشعب - مثلاً - في المأساة الكلاسيكية والدراما التاريخية في القرن التاسع عشر؛ أي أن الحياة اليومية كانت جزءاً من خطوة أعلى لعملية الخلق المسرحي (كانت، مثلاً، خلفية للمكان الذي يتحرك فيه البطل). ومن حيث المبدأ، لم يكن هناك اهتمام بما لا يعني شيئاً بالنسبة للتطور التاريخي. حتى ب. بريخت لم يقف عند حياة الشعب اليومية إلا من خلال منظور سوسيولوجي شامل، باعتبارها شيئاً يصاحب حياة عليا القوم («الأم شجاعة»).

سامية أسعد

الإيديولوجيا المسيطرة (أقوال مأثورة، حكم، أبنية أنيقة لجمل توحى بها أجهزة الإعلام، حديث عن حرية الفرد في التعبير، الخ...) ولا يهم المتفرج إلا بلحظات الصمت وما لا يقال. والمتكلمون محرومون من أية مبادرة؛ إنهم مجرد تروس في الآلة الإيديولوجية التي تصور العلاقات الاجتماعية. وهذا المفهوم الخاص بإنسان يظل أسير بيئة تسرق منه حتى كلامه، قد يكون مجرد تكرار لمفهوم المدرسة الطبيعية، لولا أنه يخص المسرحية Théâtralité بوضع جديد.

فالمسرحة تُرى دائماً في هذا المسرح، بدلاً من أن تختفي وراء تصوير الواقع. وهي بمثابة نعمة خافتة مستمرة، لا يكتفينا أي انعكاس للواقع. ووراء تكديس الأحداث، يجب أن نحس تنظيم الواقع؛ يجب أن نحس السخرية الكامنة وراء «ما هو طبيعي». وغالباً ما يتخذ من يوجه الممثلين، أو الإخراج اللاواقعي، هذا الموقف الذاتي من الواقع. والانتقال الدائم بين الواقع المنتج والإنتاج المسرحي للواقع هو الضمان

وتصوير الحياة اليومية العادية التي تحياها الطبقات المحرومة من الحظ. يعني سد الثغرة بين التاريخ، أي اللحظات الأساسية في التطور الاجتماعي، والتاريخ المتواضع - وإن كان ملحقاً متسلطاً على الذهن - الذي يصنع صغار القوم، أولئك الذين لا حق لهم في إبداء الرأي. ومعنى هذا أن «مسرح الحياة اليومية» يريد أن يبني من جديد وسطاً معيناً، وزمناً معيناً، ونحولاً إيديولوجياً معيناً، ابتداء من بعض الأحداث التي نعيشها يومياً، والجميل التي ننطق بها. هذا المسرح مفرط في الواقعية أيضاً، ومتصل بالمذهب الطبيعي في المسرح والأداء، وإن اتخذ شكلاً انتقادياً؛ ففيه نشاهد أحداثاً غالباً ما تتكرر، وتقع دائماً عند مستوى الحياة اليومية التي تحياها في كل لحظة.

في هذا المسرح، غالباً ما يكون الحوار مسطحاً، ومقصوراً على الحد الأدنى. وهو يتجاوز على الدوام فكر المتحاورين الذين يكتفون بتكرار الكليشيهات الكلامية واجترارها، تلك التي تلقنهم إياها

الإيديولوجي لهذا الشكل المسرحي ، إذ لا ينبغي أن يتلقى المتفرج صور واقعه اليومي إلا إذا أعيدت صياغتها ، وأعيد تصويرها .

وبعكس الواقعية الانتقادية التي تعتمد على التفاؤل وإمكانية تغيير العالم ، نجد أن «مسرح الحياة اليومية» يغذى الغموض الذي يكتنف إمكانية تغيير الإيديولوجيا والمجتمع . إن الشعور بشيء من الاشمئزاز أمام صور الواقع والإيديولوجيا في وعي البشر يؤدي أحياناً إلى نزعة تحكم بالجمود والثبات على أية إيديولوجيا ، بل على أي نقد إيديولوجي . والتخبط في اللغة المسيطرة يصور عندئذ الرؤية الحتمية للاغتراب الذي يعبر عنه الكلام . ولكي «يتحكم في الدقة ثانية» ، يعتمد النص أحياناً إلى إدخال صوت المؤلف مباشرة ، وينقد المؤلف صراحة اغتراب الشخصيات . ويضفي طابعاً ذاتياً على إشكالياتهم (مثال ذلك بعض مشاهد نص م . دويتش «تحرين البطل قبل السباق») .

ويمثل هذا التيار المسرحي الجديد عدد من الكتاب والمخرجين . اخترنا من بينهم الكاتب ميشيل فينابير . لاعتقادنا أنه أفضل من يمثل هذا التيار .

وُلد فينابير في عام ١٩٢٧ . وبدأ بكتابة روايتين (١٩٥٠ ، ١٩٥١) - كان عنوان الأولى «لاتوم أو الحياة اليومية» - نالت إحداها جائزة . وأخرج روجيه بلانشون R. Planchon أولى مسرحياته - «الكوريون» - في ليون في عام ١٩٥٦ . ثم أخرجها ج . م . سيري J. M. Serreau في باريس في يناير ١٩٥٧ . ونشرها جاليمار في عام ١٩٥٦ تحت عنوان «اليوم أو الكوريون» . وفي عام ١٩٥٦ . كتب فينابير النص الخاص بكورس مسرحية سوفوكليس «أنتيجونا» . ومسرحيته التالية - «الحجاب» - مرتبطة بالواقع المباشر آنذاك . كتبها في خريف ١٩٥٧ انطلاقاً من الخطوط الرئيسية لمسرحية سوفوكليس «أوديب في كولونا» . ونشرتها مجلة «المسرح الشعبي» Théâtre Populaire في مارس ١٩٥٨ . وأخرجت لأول مرة على المسرح (في ليون) في عام ١٩٨٠ ثم أخرج جورج ويلسون على «المسرح القومي» T. N. P. «عبد الإسكافي» ، المأخوذة عن مسرحية توماس ديكيير Th. Dekker في مارس ١٩٥٩ . بناء على طلب جان فيلار J. Vilar . و «إيفيجينيا أوتيل» مسرحية ثقيلة ، تشتمل على عشرين شخصية . ويتطلب عرضها خمس ساعات في حالة الالتزام بالنص الأصلي ، ألفها الكاتب في مارس ١٩٥٩ ، لكنها لم تعرض في فرنسا إلا بعد ذلك بثمانية عشر عاماً . عندما أخرجها أنطوان فيتيز A. Vitez في «سنتر بويور» ، وفي الوقت نفسه أخرجت للمسرح في ألمانيا . وأخذ عنها فيلم للتلفزيون الألماني . ونشر نصها في «المسرح الشعبي» في نوفمبر ١٩٦٠ . ثم نشرها جاليمار في عام ١٩٦٣ . وبعد فترة طويلة من الصمت ، كتب فينابير «من فوق السفينة» (١٩٦٩) . وهي مسرحية ثقيلة للغاية ، فيها أربع وخمسون شخصية . ويتطلب عرضها ثمان ساعات . وفي عام ١٩٧٣ ، قدم ر . بلانشون في فينوربان ، ثم على مسرح «الأوديون» اختصاراً لها ، ونشرت المسرحية في عام ١٩٧٢ . أما «طلب الوظيفة» (١٩٧١) ، فأخرجت للمسرح المفتوح في آفينيون في عام ١٩٧٢ ، ثم عُرضت في باريس في العام التالي . وهي مسرحية خفيفة لا يتجاوز عدد شخصياتها الأربعة . وقد

أخرجت هذه المسرحية في خمس صور مختلفة خلال أربع سنوات ، أخرجها أندريه شتايجر في جنيف ، ثم لوزان ، في عام ١٩٧٣ ، وك . بوسن في كان ، في عام ١٩٧٥ ، وب . روجرز في بروكسل ، في عام ١٩٧٦ ، ونشر نصها في عام ١٩٧٣ . أما «مسرح الحجر» ، فيضم مسرحيتين - «عنشق ذهب ولم يتكلم» (شخصيتان) ، و «بينناشي» أخرى (ثلاث شخصيات) - أخرجها ج . لاسال على مسرح TEP في فبراير ١٩٧٨ ، ونشر النص في نفس السنة . وأخرج آلان فرانكون «الأعمال والأيام» (١٩٧٧) في مهرجان آفينيون في عام ١٩٧٩ . وآخر مسرحية كتبها فينابير حتى الآن هي «الشمس والتجارة» (١٩٧٩) التي أخرجها ج . لاسال في عام ١٩٨٠ .

ويتطلب الحديث عن «مسرح الحياة اليومية» استعراض بعض النصوص النظرية التي تحدد مفاهيمه ومعناه . وتكتسب هذه النصوص قيمة مضاعفة إذا كان كاتبها مؤلفاً مسرحياً يتنمى إلى هذا التيار . وقد اخترنا في هذا الصدد نصين رئيسيين لميشيل فينابير ، أولهما بحث قدمه لندوة ديجون عن «الكتابة في الحاضر» ، في ٢٥ مارس ١٩٧٨ .

في هذا البحث ، يبدأ الكاتب كلامه بقوله إن تنظيم عمله أمر غير ممكن . وأن كل ما يمكن أن يفعله هو محاولة عرض بعض العناصر الوصفية لهذا العمل . ويقول : «لي علاقة قديمة ، علاقة طفولية ، بالحياة اليومية . علاقة ترجع إلى الطفولة ولم تتغير ، علاقة هي محور نشاطي في الكتابة . واعتقد أنني كنت أدهش وأنا طفل عندما يسمحون لي بأبسط الأشياء ، كأن أدفع باباً ، أو أعدو ، أو أتوقف عن العدو . الخ ... كنت أدهش وأعجب لهذه الحقوق التي تُعطى لي ، وأخشى دائماً أن تُؤخذ مني . وأن يُدفع لي إلى اللاوجود . هكذا كانت الحياة اليومية شيئاً مؤثراً للغاية ، يقف عند حافة الممنوع ، شيئاً عرضياً لي . أستحقه على أية حال .»

ويوضح فينابير أن نشاطه بوصفه كاتباً كان «محاولة لدخول هذا المجال . مجال الحياة اليومية» التي لم «تغط» له أبداً ، بل كان عليه دائماً أن يكتشف السبيل إلى الدخول إليها واقتحامها ، فهو يقول : «بالنسبة إلى بوصفي كاتباً . لا يوجد شيء قبل الكتابة ، والكتابة هي محاولة لإعطاء شيء من الخناسك للعالم ، ولي أنا في داخله ، إذ لا يمكن خلق العالم إلا انطلاقاً من شيء لا شكل له ، شيء غير مميز أي شيء . وما دام قد اتجه إلى الكتابة . لا الموسيقى أو الرسم ، فهو ينطلق من الكلمات . أي كلمات . بل الكلمات العادية للغاية . ولا يمكنه أن يبدأ . كما يقول . إلا من الأشياء العادية غير المنتظمة . وهو في هذا الصدد ، يقيم فرقاً بينه بوصفه كاتباً . وبين الرسام والموسيقي . وهو يعني أنه بوصفه كاتباً مسرحياً بصفة خاصة ، يخضع لمتطلبات وجدت سلفاً : «أصطدم بطلبات قهرية خاصة بالقصة (على المسرحية أن تروى قصة) . والشخصيات (على الممثل أن ينظم عمله داخلها) . وكلها أشياء أود أن أتخلص منها في قرارة نفسي» . كما أنه يوضح كيف اقتصرت كتاباته تدريجاً على الكتابة المسرحية : «تركزت كل أنواع الكتابة ، تدريجاً ، إلا الكتابة المسرحية . لأنها بلاشك . وعلى الأقل ، لا تتطلب في البداية شيئاً مُشكلاً ، ويمكن أن تكون ، في البداية ، مجرد حوار عادي بلقي به في غير نظام ، ولا يخضع للاستمرارية وحالما نطلق من هنا ،

بدأ بكلمة **abrupt** (= وعمر) ، وقال إن البداية لا بد أن تكون مفاجئة ، ولا يمكن أن تتضمن عرضاً يقدم الأحداث ، لأن «ميلاد المسرحية أشبه بانفجار ذرى صغير. تنطلق الكلمات في كل الاتجاهات تقريباً. لا يوجد أي معنى في بداية المسرحية بالذات» .

والمسرحية شيء تجريدي ؛ إنها «الواقع قبل تشكيله» ، والمسرحية كلها اندفاع نحو التصوير «نحو الوصول إلى الواقع : «لا بد أن تؤدي العملية الانفجارية إلى تصدع القشرة التي تحيط بنا وتشققها» ونحن لا نكف عن إضافة طبقة ثم أخرى إلى هذه القشرة ، لكي نحمل أنفسنا من الواقع» . هل معنى هذا أن «مسرح الحياة اليومية» عدوان ؟ ويرد فينا في الإيجاب : «إنه عدوان على كل ما يحميننا ، وفي الوقت نفسه بقهرنا ونخففنا . إنه عدوان على النظام» .

وإذا بنقل إلى كلمة **attente** (= انتظار) ، يوضح الفرق بين «مسرح الحياة اليومية» والمسرح التقليدي الذي يعتمد على حد كبير على عنصر التشويق : «الجمهور في حالة انتظار ، منذ اللحظة التي يجلس فيها في المسرح . فهو ينتظر حل العقدة ، أو اللغز ، أو الصراع ؛ ينتظر ظهور الرد ؛ ينتظر المتعة التي تتصاعد لتبلغ الذروة في النهاية . والجديد في هذا المسرح هو أن ما هو يومي لا يتصاعد أبداً نحو أي ذروة . يجب أن يفهم هذا المسرح كما يفهم فن آخر مرتبط بالزمان ، كالموسيقى . فنحن لا نتظر انتهاء المقطوعة ؛ بل نستمع بها طوال الوقت . لا بد أن ينسى المتفرج ما تعلمه في هذا الصدد ؛ لا بد أن يتناول المتفرج في مسرحنا نحن عن طلب التشويق» .

وبانتقاله إلى حرف (b) ، يبدأ بكلمة **banalité** ، ومعناها التافهة أو الابتدال، ويعرفها بأنها «ما يتكرر إلى ما لا نهاية ؛ ما ينتشر إلى حد أننا لا نلاحظه ، وإذا لاحظناه ، استولى علينا الاشتزاز ... إن المسرح المغروس في الحياة اليومية هو القدرة على العثور على أكبر قدر من الأهمية في أقل الأشياء إثارة للاهتمام ؛ القدرة على نقل الشيء العادي . أي شيء ، إلى قمة الأهمية . ألا يوجد هنا شكل الهدم الذي يلائم الأشكال التي يتخذها القهر اليوم ؟»

وبوصوله إلى كلمة **Clémence** (= الرحمة) ، يحدد موقفه من شخصيات مسرحياته . ففي هذه المسرحيات ، تكشف الشخصيات عن نقائصها ، لكن الكاتب لا يدينها ، في حين كان من المتوقع أن يصدر عليها حكماً ، بطريقة أو بأخرى . ويذكر فينا فير عندئذ ما كتبه «رولان بارت» في عام ١٩٥٦ عن مسرحية «الكوريون» : «قال بارت : «يقترح هذا العمل عالماً بلا محاكمة ، يستطیع أن يتعلق فيه بالواقع وكأنه شيء مباشر ، بدون أن يحتاج إلى ذكر ماضيه» . وقال أيضاً : «نقف الشخصية طواعية أمام السلبية أو الإيجابية أو وراءهما . إنها كائنة ليس إلا» . ويعلق فينا فير على هذا بقوله إنه يرى ، بعد مرور خمسة وعشرين عاماً على هذه الكلمات ، أن «الرحمة» هي موقع علاقته بالشخصيات ، وعلاقة الشخصيات بالعالم ، ويدرك أن «المستثنى» والجمهور ، يستمران في مقاومة موقفه هذا ؛ لأنهم مازالوا متسككين بأحد الموقفين اللذين يمكن اتخاذهما من الشخصية : التوحد معها ، أو النظر إليها من أعلى . وربما كان مسرح الحياة اليومية هو المسرح الذي

يتمثل العمل كله ، والجهد كله ، وتمثل عملية الإبداع كلها ، في التوصل إلى تشكيل شيء ما ، وتكوينه ؛ شيء ينتهي إلى الموضوعات والشخصيات ، والقصة ، والتماسك ، شيء كامل هو المسرحية» .

وعندئذ ، يتمثل عمل الكاتب ، والجهد الذي يقوم به ، في إيجاد صلة بين هذه العناصر غير المميزة أصلاً . ولا يتم ذلك بفعل إرادي ، أو حتى خيالي ، يقوم به المؤلف ، بل باندفاع الكتابة ذاتها ؛ لأن الكتابة لا يمكن أن تظل خليطاً مبهماً . والكتابة ، كما يمارسها فينا فير ، تنتمي إلى مجال التجميع ، واللصق ، والمونتاج ، والنسج . بهذه العملية ، وإبتداء من الجهود الخالي من أية أهمية بمعنى الكلمة ، أقتحم عالم المعلوم المثير . أي أن الحياة اليومية شيء يتكون» .

ويقول الكاتب عن الروابط سالفه الذكر إنها مادية الطابع ؛ أي أنها تتم على مستوى مادة الكلام ؛ أثر الإيقاع ، واحتكاك الأصوات ، وانزلاق المعنى من جملة إلى أخرى ، وصدام ينتج عنه تفريغ شحنات من السخرية .

وعندما سُئل عن الواقعية قال : «أعرفُ على أية حال أنها شيء لم أجبر وراءه أبداً ، وربما انتهت إليه كتابتي المسرحية ؛ لأنه ليس من المستبعد أن تلتصق كتابتي هذه التصاقاً وثيقاً بواقع الحديث البشري في الحياة اليومية . إذا أنصتنا إلى هذا الحديث ، حديثنا ، بانتباه ، وجدنا أنه متقطع أولاً وقبل كل شيء ، ومكون من أجزاء يقاوم بعضها البعض الآخر ، وتتقابل ، وتتجمع ، وتتخللها عمليات تفريغ لا علاقة لها إلا قليلاً بإرادة المتكلمين الواقعية ، لكنها تقيم التواصل ، وتنتج حركات من المعنى . ربما كنتُ حقاً واقعياً ، لا عن إيمان ، بل نتيجة لطريقة الكتابة هذه . لا نستطيع أن نصنع برنامجاً للواقعية ؛ فهي ما يمكن أن نصل إليه إذا تجنبنا وضع كتابتنا في خدمة أي شيء سابق عليه ... وإذا ظلت هذه الكتابة مادة للبحث لا يمكن الوصول إليها ، مادة لا بكل الكاتب عن السعي إليها» .

وعن العلاقة بين المأساة والحياة اليومية ، يقول فينا فير إنه لا يوجد موقف مأساوي في حد ذاته ؛ لأن أساس المأساة هو موافقة الطبيعة الاجتماعية على نظام للأشياء سابق لها ، وما يثير المأساة ، حدث مبالغ فيه ؛ يعيد النظر في هذا النظام . معنى هذا أن «المأساة أصبحت اليوم خارج مجالنا . لكنني أعتقد أن مسرح الحياة اليومية يمكن أن يصل إلى توتر قريب من التوتر المأساوي ؛ إذ توجد حتى الآن خيوط تربطنا بالأزمة التي كانت فيها المأساة ممكنة» .

والنص الثاني الذي يساعد على فهم «مسرح الحياة اليومية» هو بحث آخر قدمه م . فينا فير إلى الندوة التي عُقدت في فلورنسا في إبريل ١٩٨٠ . وكان موضوعها «المسرح والحياة اليومية ، أمس واليوم» . بدأ الكاتب بحثه - وعنوانه «الكتابة عن الحياة اليومية» - بقوله إنه يرفض أصلاً نشاطه بوصفه كاتباً ؛ يرفض أي تفكير عام في العالم ، أو المسرح ، أو الكتابة . ولكي يخرج من هذا الموقف الحرج ، ومادام عليه أن يقدم بحثاً ، رأى أن يضع قائمة بالكلمات التي تدفع إلى الموضوع الذي اقترح عليه ، ورتب هذه الكلمات حسب الحروف الأبجدية - الفرنسية طبعاً ! - ، لكنه وقف في منتصف الطريق ، نظراً للوقت المحدود الذي خصص له .

يقترح التحاماً بالواقع ، خارج نطاق الإيديولوجيات ، والأسباب ، والقيم المكونة سلفاً .

هذا ويجعل فينافير من السخرية دعامة من دعامات مسرحه . ولا يعني هذا أن المسرح الذي يسعى إليه مسرح هجالي ، فهو مسرح يناقض الهجاء على طول الخط . وهو لا يسخر البتة من الشخصيات ، مع أن السخرية هي المادة التي يتكون منها هذا المسرح : «احذفوا السخرية ، وسترون أنه لن يبقى شيء . أين هي إذن ؟ إنها في تتابع الأحداث الصغيرة التي يتكون منها النص تتابعاً متصلاً لا يتقطع . وما هذه الأحداث ؟ إنها الثغرات ، والوقفات في الحوار ، والظهور المفاجيء للإيقاع والقافية ، والانتقال المفاجيء في مستويات المعنى بين ردوآخر والانتزاع من موقف إلى آخر ، والكوارث التي لا تكاد تُرى ، والتي تحل بعلاقات الشخصيات ، والتسلسل الناقص ، وصدام الجمل التي لا تلتقي ، وما يفصل بين ما تنتظره وما يحدث . وكلها عمليات تفرغ يتبع عنها أثر كوميدي ، جوهري ، يندر أن يثير الضحك ، لكنه يزعزع استقرار الأشياء العادية ، ويضع المتفرج دائماً في منطقة تقع على حافة الضحك ؛ منطقة الانتقال المتميز بين الهزل والجد ، حيث تنتج حركات المعنى . وصنع الأثر الكوميدي لا ينتج عن اختيار إرادي ؛ لأنه مادة لا تنفصل عن جوهر الكتابة .

والسخرية أداة المعرفة التي نلجأ إليها عندما نزول كل الإمكانات الأخرى ؛ فهي تلقى جسوراً لا تنهار ، هنا وهناك ، في عالمنا الذي يفتقر إلى الاستمرارية . والسخرية هي التي تمكّننا من إقامة الصلات والروابط ، التي تمكّننا بدورها من التقدم في مجال المعرفة ؛ لا الكتابة تثير صلات من أجل البحث عن المعرفة .

وكان من الطبيعي أن يتعرض فينافير لبناء هذا اللون الجديد من المسرحيات . ويتميز هذا البناء بخلو المسرحية من المعنى - في البداية - لكن ، جالماً تبدأ الكتابة ، توجد القوة التي تدفع الكاتب إلى المعنى ، وتكوين المواقف ، والتهيات ، والشخصيات . ولا تتوقف المسرحية عن بناء ذاتها ، ابتداء من نواة غير محددة ، نتجت عن الانفجار الذي كان في البداية . وفي النهاية ، تبدو المسرحية ، إذا كانت ناجحة ، وكأنها شيء مبني بدقة ، انطلاقاً من خطة مسبقة .

والمادة الوحيدة التي يمكن أن يصوغ منها م . فينافير مسرحياته هي الحاضر - حاضره هو - فهو يتساءل : «هل يمكن أن نصنع من الحاضر قصة أو رواية ؟» . ويقول : «الحاضر هو ما يلتصق بنا ... لا نستطيع أن نراه . وكيف نمسك بالحياة المعاصرة . المترامنة معنا ؟ لكننا نستطيع أن نكتب الحاضر . كيف ؟ بتسجيله تدريجاً ، كلما وقع ، في شكل شظايا الحديث مثلاً . وبالطريقة التي نعزل بها شيئاً في موجات الكلام المتدفقة . ويبقى بعد ذلك الانتقال من شظايا الحديث إلى المسرحية ... من الجزء إلى الشيء الكامل التكوين . وعن المنهج أقول : فلتنظروا بأن هذا ممكن ؛ ربما اكتملت المسرحية عندئذ ، مع أن مشروعها غير موجود .

والصدفة ، بمعنى الكلمة ، هي التي تتحكم في الحياة اليومية . قد يحدث هذا الشيء ولا يحدث شيء آخر . وهنا ، لا يوجد شيء نهائي أو

حتمي الطابع . وربما كان ما يحدث بالصدفة هو الذي يعطي هذا المسرح الجديد قدرة محررة ، مختلفة عن تلك التي نجدها في المسرح التقليدي . كان هذا الأخير يحرق الإنسان بالتطهير ، أما المسرح كما يريده فينافير ، فيحرر «الإنسان نتيجة لأمر بديهي ... هو أن مجال الممكن يظل مفتوحاً ، وأن الواقع لا يكف عن خلق ذاته بطرق متعددة» .

وليس هناك معيار للحكم على جودة هذا المسرح سوى معيار الكثافة ؛ لأن المعايير التقليدية لا تنطبق عليه : عالمية التهيات ، وأهمية المواقف ، وعمق الشخصيات ، وديناميكية الحدث ، الخ ... و «عملية الكتابة تحول الأشياء غير المتميزة في الحياة اليومية إلى مادة ، ثم تتكثف هذه المادة قليلاً أو كثيراً إلى أن تصبح ، في أحسن الحالات ، شيئاً شاعرياً بالغ الكثافة» .

وفي خضم الصراع الدائر بين النص والإخراج ، والمؤلف والمخرج ، نرى أن «مسرح الحياة اليومية» ، كما يفهمه فينافير ، مسرح يخاطب السمع ، ولا يخاطب البصر : «لا بد ، أولاً ، أن نضع المتفرج في موقف يمكنه من أن يسمع جيداً ؛ فلن يحدث شيء إذا هو لم يحسن السمع . وأياً كان سحر الديكور ، وحركات الممثلين ، فسيصبح كل شيء غامضاً . وهذا أمر طبيعي . مادام المتفرج لا يستطيع التكهّن بأي شيء ، ومادام الحدث لا يمهّد لما سيأتي بعده» . وتنشأ الإثارة بالضرورة عن الكلمات الخاصة التي تنطق بها الشخصيات . وما يقع بينها . أما وظيفة الممثل ، فتتمثل على وجه الخصوص في النطق بهذه الكلمات ، مع الإبقاء على معناها اللامحدود . ويتطلب هذا انطلاق قوة حرة تنتشر في الصوت ، والوجه ، والحركة ، والتنقل في المكان . ويوضح فينافير أنه لا يعبر برؤيته هذه عن موقف المؤلف صاحب النص من المخرج صاحب العرض : «أقول إن هذا المسرح ينهار بمجرد أن نحاول أن نجعل منه عرضاً ؛ بمجرد أن نشرع في مخاطبة البصر ، في خط متواز أو مكمل لما نقوله الكلمات . لماذا ؟ لأن الكلمات في هذا المسرح ليست أداة لتوصيل الأفكار والمشاعر ؛ ليست وسيلة لتطوير الأحداث . أما العرض ، فتتمثل في إمكانية الإجابة عن هذا السؤال : هل تصل الكلمات إلى المتفرج ؟ إنها إن وصلت ، حدث شيء حقاً ، وإلا خسر المؤلف الرهان» . والإنصات عملية ذهاب وإياب في سرعة مستمرة بين خشبة المسرح والصالة . وهذا الذهاب وهذا الإياب شيء يستهلك الطاقة ، ويمكن المتفرج من إقامة الصلات والروابط .

ويسعى رواد هذا المسرح كل الوعي العقبة الأساسية التي يصطدم بها ، مادام يستبعد عنصر التشويق . وهذه العقبة هي الملل ؛ فمن البديهي أن الملل والرتابة يشكلان جزءاً من مكونات الحياة اليومية . وغالباً ما تكون هذه الحياة متكررة مسطحة . ومعنى هذا أن المسرح الجديد عرضة للضعف الجوهري . وكلما كانت عملية الإخراج كاملة ، كانت قابلة للتأثر بكل أشكال الأحداث العرضية .

وموجة الحياة اليومية تحمل مواد لا شكل لها ، ولا فرق بينها ، ولا سبب لها ولا أثر . وتمثل عملية الكتابة لا في تنظيمها ، بل في تركيبها على ما هي عليه في مادتها الخام .

ولا يتبع هذا المسرح يقيناً ؛ فنحن لا نقول عندما نشاهد هذه المسرحيات : «هذا حقيقي» . وهو لا ينتج أيضاً معرفة ؛ فنحن

فينافير لا يهدف شيئاً مقدماً ، ولا يُجرى اختياراً وفقاً لمستويات موجودة سلفاً ، بل كل شيء في نظره يمثل مادة قابلة للاستخدام . بعد ذلك يحاول أن ينظم ، ويجري عملية مونتاج للصور ، والجمل ، والكلمات ، بحيث تصبح مرئية ومقروءة ، وذلك بفضل العلاقات التي يقيمها بينها . وخلال عملية اللهو هذه - لأنها لهو - يجد السبيل إلى الخروج من القوضى ، والثورة على نفسه وعلى الابتذال . وثورته لها طابع شخصي للغاية ، وهي مضحكة أحياناً ، وساخرة دائماً ، لكنه إذ يفعل ، يفجر في الوقت نفسه أحداثاً جديدة ، غير متوقعة ، يمكن أن تكون بداية لأية قصة .

وفي الوقت الذي كان يكون فيه فينافير «الكراسات» ، كان يكتب مسرحيته ، ويستمد مادتها من الأحداث الراهنة . وبعد انتظام الأحداث ، والشخصيات ، والكلمات ، في «الكراسات» بطريقة مختلفة عن الواقع ، نتيجة للتجميع ، والقص ، واللصق ، استمدت منها المسرحية مادتها . ويقول «ج. ب. سارازك» في هذا الصدد : «تكن أهمية هذه الكراسات في كونها الأثر المادي لموقف عميق . حميم ، دائم ، يتخذ المؤلف موقف قائم على حركتين عكسيتين يعيشها بنفس القوة : أولاً ، ينشعب بمادة غزيرة ، ويجعلها تغمره ، ثم - ثانياً - يربط كل هذا ، ويركبه ، ويخلطه»^(١).

والحديث عن «مسرح الحياة اليومية» يقودنا حتماً إلى طرح هذا السؤال : ما الموضوعات التي يمكن أن يختارها الكاتب المسرحي من هذه المادة الوفيرة الغزيرة التي تنطرق إلى كل المجالات ، أعلاها وأدناها ، أهمها وأتفها ؟ وبالرجوع إلى مسرح فينافير ، يتضح لنا أنه يدور حول محور أساسي هو العمل ، وما يرتبط به من تيمات أخرى ، كالبطالة ، والمنافسة ، والمؤسسات التجارية والصناعية . ولا شك أن العمل هو التيمة «اليومية» بمعنى الكلمة .

كان فينافير ابن مدرس ، لكنه أصبح فيما بعد مديراً تجارياً في إحدى الشركات الصناعية. كان إذن يعيش في داخل نظام الإنتاج الاقتصادي ذاته ، ويحتل مكاناً وسطاً بين الدرجات العليا والعمال . ولذلك فإنه عندما تحدث في مسرحياته عن المؤسسات الصناعية والتجارية ، ومكاتبها ، ومن يعملون فيها ، كان يتحدث عن أمور خبرها وأناس عرفهم حق المعرفة .

وتروى «الحجاب» قصة تغيير وزارى مصدره الحرب بين الحلاقين والشركات التي تنتج كل ما يلزم للعناية بالشعر ، وتنتهى هذه الحرب الداخلية باتفاق يعقد بين الطرفين . وتدور أحداث «من فوق السفينة» - التي حولها «ر. ر. بلانشون» إلى كوميديا موسيقية على الطريقة الأمريكية - على مستويات ثلاثة ، أحدها مستوى المؤسسة والعمل . وتتعلق هذه الأحداث بالحرب الصناعية الاقتصادية بين شركتين ، في السوق الفرنسية ، إحداهما شركة أمريكية كبرى تحاول أن تغزو أسواقاً جديدة تطرح فيها منتجاتها ، والأخرى شركة متوسطة تسعى إلى الاحتفاظ باحتكارها لهذه المنتجات . وفي مرحلة أولى ، يبدو أن الشركة الأمريكية هي التي تغلبت في يسر ، وفي مرحلة ثانية تصبح الغلبة للشركة الفرنسية ، نتيجة لتغير جذرى في مديريها وأساليبها ، وفي مرحلة ثالثة ،

لا نقول عندما نشاهد هذه المسرحيات : «هكذا الحال» . وإنما ينتج وضوحاً ، أو - بالأحرى - لحظات من الوضوح ترتبط في الزمان . وأحداث «مسرح الحياة اليومية» تنتج عن الاحتكاك والانزلاق ، مادامت الحياة اليومية مجال اللامحدود . ومن النادر أن نجد فيه صدمات كبرى واضحة الحدود . والاحتكاك هو وسيلة الاتصال المتميزة التي يلجأ إليها . والتغيير لا يسمى - ولا يُشار إليه - بل يدرك بعد وقوعه . و «إذا أرادت الكتابة المسرحية أن تستثمر هذا المجال ، عمدت إلى الاحتكاك . ودخلت الفجوات ، وسارت عند تعرجات العلاقات ، ونفذت إلى الشقوق الضيقة في القصة الغائبة ظاهرياً» .

ويقول فينافير - في ختام بحثه الذي يعد بلا شك أفضل النصوص التي تلتقى الضوء على مفاهيم هذه الرؤية الجديدة للمسرح : «إن ما أبحث عنه هو استخلاص حياة يومية ليس فيها درجات : حياة يومية وُلدت توتاً ، لا نعرفها ، وكل شيء فيها ممكن : حياة يومية متعددة ، لامركزها ، ولم نخضع بعد للمطالب الاجتماعية ، والنفسية ، والإيديولوجية» .

كتب فينافير «مذكرات» (١٩٧٩) - لم تنتشر بعد - عن مسرحيته «الحجاب» ، وأطلق عليها اسم «كراسات اللصق» ، وشرح فيها الطريقة التي تكونت بها مسرحيته شيئاً فشيئاً . ولا شك أن الرجوع إلى هذه المذكرات بوضوح ، لا الطريقة التي يعمل بها فينافير ، فحسب ، بل أيضاً ، وبصفة خاصة ، الطريقة التي تستخدم بها مادة الحياة اليومية في صياغة العمل المسرحي .

وتتكون هذه «الكراسات» من مائتين وخمسين ورقة مغطاة بالمقالات ، والعناوين ، والمناشبات ، والصور المقصوصة من الجرائد ، وجميعها يرجع إلى الفترة التي تبدأ بنهاية عام ١٩٥٦ وتنتهى في عام ١٩٥٨ . مع التركيز على يوليو - ديسمبر ١٩٥٨ . كان المؤلف يقسم يومه إلى جزءين : في فترة ما بعد الظهر والمساء ، يتصفح كمية من الجرائد ، ويقتص المقالات والصور ، ويجمعها في «الكراسات» . وفي فترة الصباح يكتب . وتضم هذه «الكراسات» أشياء متباينة للغاية : المعارك ضد المتمردين في الجزائر ، الأنفلونزا الآسيوية ، صواريخ حلف الأطلسي ، أول صواريخ سوفيتية ، موت كريستان ديور ، جرائم الحب ، حملة الحلاقين ضد الشعر الطويل ، ونجوم هذه الفترة : جى موليه ، مارجريت وتاونسند ، جين مانسفيلد ، روسيليني وأنجريد برجمان ، شارلى شابلي ، دوق وندسور ، ألبر كامى ، الخ ... ويقول الكاتب إنه وجد في تصفح هذه الوثائق منعة كبرى ، فقد عثر على ما يعرفه ، وتذكر مانسيه ، واكتشف أشياء لم يكن يعرفها ، وأحس أنه يفهم كل شيء لأنه في «مستقبل» هذه اللحظات . والمادة التي استخدمها الكاتب في عمليات «اللصق» هذه هي المادة الإيديولوجية التي كانت الصحف تقدمها لقراءها آنذاك . ونجد في هذه «الكراسات» أثر التنفر والغضب اللذين أحس بهما فينافير عندما قرأ هذه الصحف . وهذه الوثائق تثير الدهشة لعدم نجاسها أيضاً : موضوعات وصور ومقالات متباينة للغاية ، قصاصات جرائد متباينة في الحجم ، أحياناً كلمة ، أو جزء من عنوان ، أو مقال كامل ، وصور عدة عن موضوع واحد - ذلك لأن

وشخصيات المسرحية أربع : والاس ، المدير المختص باختبار الكوادر في إحدى الشركات السياحية : وفاج ، ونلاحظ عدم وجود أية إشارة إلى هويته في قائمة الشخصيات ، وربما كان هذا معادلاً رمزياً لبطلته ، ولويز « زوجته » وناتالي « ابنته » . وهذا العدد قليل جداً إذا قارناه بعدد شخصيات « الكوريين » أو « الحجاب » . أما القصة فبسيطة للغاية : إذ تدور حول نقطتين : الاستجواب المنظم الدقيق - ويكاد يكون آلة جهنمية - الذي يخضع له فاج ، ومواجهة هذا الأخير لابنته ذات الميول اليسارية ، وزوجته التي لا تتحمل وضع زوجها الجديد وفقدانها للحياة الآمنة التي كانت تحياها . وبالرغم من بساطة هذه القصة فإنها تصبح دعامة لكتابة مسرحية تجريبية ، تتم بالجدة والابتكار .

وعلى الرغم من أن مادة « طلب الوظيفة » هي الحياة اليومية المغروسة في الواقع ، نجد أن أحداثها لا تقع في مكان معين ، وإن كنا نفترض . مجرد افتراض . أنها تدور في مكانين : منزل فاج ، حيث الزوجة والابنة ، ومكتب والاس . حيث يستجوب فاج . لكن مامن شيء في النص يشير إلى هذين المكانين من قريب أو بعيد . والشخصيات الأربع توجد في مكان واحد . طوال الوقت . وتتجاوز ، لكن هذا الحوار يسير في عدة اتجاهات . لها دلالات بالنسبة للمكان . وعلى القارئ - المتفرج أن يعيد تنظيم عناصر الحوار لكي يصبح مفهوماً . وفيما يلي جزء من القطعة السابعة عشرة : (نلاحظ أن النص خال من أية نقاط أو فواصل ، ولم يحرص الكاتب إلا على ذكر علامات الاستفهام) .

« فاج : وصلنا أمام باب العيادة وكانت الساعة السادسة والنصف مساء .

لويز : دخلتم ؟

فاج : لا .

والاس : وبالنسبة للسياسة ؟

فاج : أنا لا أشغل نفسي بالسياسة . أنا ضدها .

والاس : وبالنسبة للحرية الجنسية ؟

لويز : لماذا وقفتم مدة طويلة أمام الباب ؟

فاج : ليست لدى أفكار مسبقة . لكن انظر إلى ابنتي ناتالي . إنها

تطالب بالثورة . تعبت مع أنها لم تتجاوز السادسة عشرة . تعبت

من فعل ما تشاؤه . وعندما أقول فعل فأنا لا أعني أنها تفعل .

فهي مدفوعة بما يستجد . وعندما أقول ما تشاؤه فإنني أقصد

أنها لا تشاء شيئاً . فهي تخضع لرغبات بسيطة . لكن هذه

الرغبات البسيطة تنخر في الحياة الأسرية . لا توجد حياة جماعية

ممكنة لاستطيع متابعتها . أصبحت زوجتي لا تصدم في شيء .

إنها مُجهدة ليس إلا . ومن ثم فإنها تُجهدي . ويُجهِد كل منا

الآخر . أعتقد أنا أن عقارب الساعة ستعود إلى الوراء .

لا يوجد ستة وثلاثون ألف شيء جديد في العالم . لا بد إذن

من العودة إلى الوراء . ها ها الثورة معناها أنها تدور تدور . وأن

كل شيء يعود إلى ما كان عليه .

ناتالي : كان شيئاً أشبه بالموسيقى .

لويز : وعُدتم أدرأجكم ؟

تتجه الشركتان إلى الاندماج . أما « طلب الوظيفة » . فمسرحية خفيفة تتحدث ضمناً عن شركة تصنع الملابس الداخلية للرجال . أدمجت في شركة أمريكية كبرى . ومن ثم وجد واحد من مديري المبيعات فيها نفسه عاطلاً . وظل على هذه الحال ثلاثة شهور . ثم حاول أن يبحث عن عمل في شركة سياحة . حيث خضع لاستجواب رهيب يحتل نصف النص تقريباً . والأسئلة عادية في ظاهرها . قاسية في باطنها . وفي إحدى المسرحيتين اللتين يتكون منهما « مسرح الحجرة » . لا يروى الكاتب شيئاً . بل يتحدث عن العلاقة بين أم مطلقة وابنها . وفي النهاية . يستغنى أصحاب العمل عن الأم نتيجة لإدخال الكمبيوتر في المؤسسة . أما عنوان مسرحية « الأعمال والأيام » فبدل بما فيه الكفاية على أهمية تيمة العمل في مسرح فينابير . وتدور أحداث هذه المسرحية في قسم (بعد البيع) في إحدى الشركات التي تباع مطاحن البن . وتتمثل المشكلة . من الناحية الخارجية ، في إعادة بناء المصنع التي سبقت عليها إلغاء قسم « بعد البيع » . والنتيجة أن الشخص الذي يقوم بعمليات الإصلاح . والذي وهب حياته للشركة . أصبح عاطلاً هو وزوجته . وفي « الشمس والتجارة » . تموت أميرة نتيجة لإصابتها بسرطان الجلد وتعرضها للشمس . وقبل أن تموت . يجرى التلفزيون معها أحاديث تسمعها فرنسا كلها وتراها . ويموتها يعلن إفلاس الشركة التي تنتج المستحضرات الخاصة بكل ما يتعلق بتفاعل الجلد والشمس . ولكل العمال يشتركون الشركة التي تواصل نشاطها . ولكن لإنتاج أشياء أخرى . وفي النهاية يزورهم واحد من أصحاب الأموال الأمريكيين . الخ .

يتضح من كل هذا أن فينابير يحاول أن يقرب عالم الأحاسيس والعلاقات الفردية من عالم العمل والنشاط الخارجي الذي يشترك به الفرد في العملية الإنتاجية . ومن ثم لا يوجد مجال للدراسة النفسية التقليدية . لأن المسألة هنا تنتج عن الطموح . أي أن العمل . والإخفاق في العمل . والروابط الناتجة عن تفاعل مجال العمل والعمال . هي الأشياء التي تحتل المقام الأول . بدلاً من الحب والعواطف الأخرى .

ولكي لا يظل كلامنا نظرياً ، نتحدث عن « طلب الوظيفة » (١٩٧٣) التي عُرضت في أكثر من بلد ، وترجمت إلى أكثر من لغة . وتتكون هذه المسرحية من ثلاثين « قطعة » . وقد يبدو ، لأول وهلة ، أن لهذا التقسيم معنى معيناً - كما كان الحال في المسرحيات الكلاسيكية . حيث تُقسم المسرحيات في العادة إلى « مشاهد » نتيجة لخروج بعض الشخصيات ودخول البعض الآخر . أو كما جرت العادة في المسرح التقليدي ، حيث يعلن تغيير المشهد دائماً عن تطور الحدث بطريقة أو بأخرى . ولكننا ، هنا ، نجد أربع شخصيات « تظل على خشبة المسرح طوال الوقت » . إذن ، التقسيم هنا لا يخضع لمطالبات بعينها ، ويكاد يكون خالياً من المعنى ، خصوصاً أن كل قطعة تحتل صفحتين أو ثلاثاً من النص ، أي أن هذه القطع متساوية تقريباً . ولاتقابل لحظات لها أهمية خاصة بالنسبة لسياق المسرحية وبنائها .

كهذا بالنصوص التي تعبر عن استحالة التواصل بين البشر في مسرح العبث . وجدير بالملاحظة أن ذكر هذه الأحداث لا يخضع للتسلسل الزمني المؤلف ، أى أنه لا يتنق والمنطق العادى . ولا يعتمد على الاسترجاع « الفلاش باك » على سبيل المثال . قد تذكر النتائج قبل الأسباب . في أماكن متباعدة نسبياً . لذا . لابد من مشاركة القارئ - المتفرج اليقظة . التي تكسر ضيق الملل . وتحول دوره من السلبية إلى الإيجابية . والاس يستجوب فاج . والام تسأل فاج عما فعل هو وابنتها عندما ذهبا إلى لندن لكي تجرى الابنة عملية إجهاض - فقد حسنت من زنجى قابله عرضاً - وعما في بحثه عن وظيفة جديدة بدلاً من تلك التي فقدتها . والابنة تتحدث عن سعادتها بحسنها . وعن عملية سقوطه القبض خلاها على أحد زملائها

هكذا نختلط الأماكن . وتتقابل الشخصيات في أزمنة مختلفة . وتتحدث . ولا يتخلو كل هذا من الواقعية . لكنها واقعية مختلفة تماماً عن « شرخة الحياة » التقليدية : كل فرد وحيد منعزل . كما هو الحال دائماً . وحيد في كل مكان . بالرغم من كثرة الشخصيات التي تحيط به . ولا يحدث شيء في المسرحية . اللهم إلا هذا الاستجواب القاسى . لكن هل يعد هذا حدثاً ؟ كل شيء قد حدث . والشخصيات تجتر الحديث عنه . وتنبئ المسرحية من حيث بدأت .

واحدث في « طلب الوظيفة » حديث عن أمور عادية للغاية : الزوجة التي تريد كى سروال زوجها وتنظيف حذائه مثلاً . وتسير اللغة في ذات الاتجاه : إنها اللغة التي يتكلمها الناس في حياتهم العادية . بما فيها من تلقائية . وتوارد حواسر . وفوضى أحياناً . والفاظ تجمع بين الأناقة والابتذال . الخ ...

ويتضح من هذا المثال - « طلب الوظيفة » - ومن أمثلة أخرى نجدها عند كتاب « مسرح الحياة اليومية » . أن هؤلاء الكتاب ينون مسرحياتهم من المادة الحية التي تستبعد المسرحيات التاريخية والسوسيولوجية . كما أن مسرحياتهم لا تنتمى إلى المسرح السياسى الذى أرمى « بسكاثور » قواعده . أو مسرح « ب » برنخت « الملحسى » ومع هذا يلتقى فيها زمن التاريخ وزمن الحياة اليومية . وهى تبين لنا كيف يتأثر العالم الكبير بالعالم الصغير⁽³⁾ . كالحياة اليومية في قرية كورية بعد انتهاء حرب التحرير . الحياة الخاصة التي يجها أصحاب شركة صغيرة تأثرت بالدمار في شركة متعددة الجنسيات . الخ ... ولا يعنى هذا أن فيناقير وزملاءه يسعون إلى نجاح التاريخ بالحياة اليومية : إنهم . على نقيض ذلك . يسعون إلى تعقب اقوة التي تفصل بينهما .

وتعل هذا المفهوم هو الذى جعل فيناقير يتجه في لحظة ما إلى كتابة « مسرح الخجرة » . ذلك المسرح « المتصغر » كما وصفه سارازك . قال عنه المؤلف في عام ١٩٧٧ . « هناك مسرح الخجرة كما أن هناك موسيقى الخجرة » . وهو مسرح تتكون مادته انطلاقاً من عدد صغير من الأصوات . والنتجات . التلاف ونشاز . وتكرار وتنويعات ... » إنه مسرح لا يظهر فيه إلا « أطراف من المعاني » - على حد قول المؤلف - وهو مسرح ينقطع العسله بينه وبين تلك الرؤية البانورامية التي أصبحت بالية اليوم . مسرح في مستوى الحركات الميكروسكوبية التي تعبر عن

والاس : مع أى من هذين الشين تتحد ذاتيا عن طيبه . خاطر : الدراع أم الساق ؟

فاج : الساق .

والاس : الرأس أم القلب ؟

فاج : القلب .

والاس : الفهد أم النحلة ؟

فاج : لا . لا توا ...

لويز : أو ليس لي الحق في أن أعرف ؟

فاج : الفهد .

والاس : الزهرية أم السجادة ؟

فاج : القازة السجادة ؟

والاس : القازة السجادة .

فاج : السجادة .

والاس : الحشد أم الصحراء ؟

فاج : سبق أن شرحت لك ذلك .

لويز : أنت الذى غيرت رأيك ؟ أم هي ؟

فاج : الحشد .

لويز : وأنت الذى ...

والاس : ارتداء الملابس أم العرى ؟

فاج : العرى .

والاس : النصاب أم الصادى ؟

فاج : النصاب .

والاس : الدمعة أم النباح ؟

فاج : النباح .

لويز : إلى المائدة يا أعزائى . إلى المائدة .

فاج : فمت بجولة حتى ميدان سوليس وكان لطيفاً للغاية .

ناتالى : أنت عبقرية ياماما : تطهين أحسن بطاطس محمرة في العالم .

فاج : ما إذن فكرة أمك الرائعة ؟ أنا في أحسن حال . أنا عائد من شركة كولجيت بالموليف .

ناتالى : كانت الساعة الثالثة أو الرابعة صباحاً .

فاج : ممتازون هؤلاء الناس .

ناتالى : تمت العملية في هدوء لمدة ربع ساعة وعشرين دقيقة كنت أتولى الحراسة على ناصية شارع السوق .

فاج : حسن .

لويز : اهتموا بك ؟

فاج : جداً . أنا هؤلاء الناس نتكلم نفس اللغة . عندهم مرشعون آخرون يمكن أن يقبلوا .

ناتالى : خرجت الدورية لكن من الجانب الآخر .

لويز : تناوى طعامك يا عزيزتى ناتالى ...

المتحاورون هنا هم : والاس وفاج من ناحية . وفاج وزوجته وابنته من ناحية أخرى . لكن لا يمكن استخلاص هذين الخوذين إلا بالرجوع إلى النص . في مجمله . حيث ذكرت الأحداث - والتعبير عنها سمعي لا بصري - التي تجعل هذا النص واضحاً . ومن الخطأ أن نقارن نصاً

علاقنا انحسرة بالنظام والسلطة ، كنا فى دارنا ، أم فى مكان العمل ، وسواء عبرنا عن الصداقة أم عبرنا عن الحب ، الخ ...

وفى المسرحية الأولى من «مسرح الحجر» نرى أما وابنها «هيلين» و «فيليب» ، يسكنان معاً ، كلاهما مرتبط بالآخر ومتعلق به . والابن يقضى وقته فى محاولة التخلص من هذا الرباط الذى يربطه بالأم ، والمجتمع ، والعالم ؛ أى أنه يحاول أن يكون منشقاً . لذا ، نراه يتخذ موقفاً سلبياً هادئاً . نسمعه يتكلم ، لكنه لا يرتبط بالكلمات التى ينطق بها . ومن ثم فإنه يذهب إلى السجن دون أن يتكلم . أما هى ، الأم ، فدائمة الحركة والكلام ، حديثها هو حديث الآباء ، وهو حديث لا يقضى إلى شىء يُذكر - فيما يبدو . وما يدور بين الأم والابن يوشك أن يزول فى كل لحظة ، ومع هذا يمكن أن نقول إنها متحابان متفاهمان .

وفى المسرحية الثانية من «مسرح الحجر» نجد أخوين جاوزا سن الأربعين ، ماتت أمهما ولم يتزوجا ، وهما يعيشان عيشة منظمة . أحدهما مولع بمقارنة الجنسيات بعضها ببعض ، والآخر ، الذى يعمل حلاقاً ، أكثر سطحية من أخيه . الاثنان متفاهمان ، ويمكن أن تبقى الأمور على هذا الحال ؛ لكن الحلاق يُدخل «نينا» ، صديقته ، فى حياتها المشتركة ، فتتصدع هذه الحياة ، لكنها لا تتحلل «لأنها تتكون» ، مادامت قد دخلتها المتناقضات ، وسادها التوتر .

وبعد ، فما يزال «مسرح الحياة اليومية» فى مرحلة التجربة والاختبار ؛ بالرغم من أن الكاتب الذى تحدثنا عنه بدأ يكتب فى الستينيات . ولم يحن الوقت بعد لإصدار حكم عليه وتقييمه . ولكن يمكن أن نقول إن كل فرص النجاح متاحة أمامه . وسط التيارات المختلفة التى تنازع المسرح الغربى اليوم ؛ لأنه يعتمد على عناصر متينة . أهمها النص بلا شك ، يقدمها بمفهوم جديد مبتكر . ومهما كانت الإمكانيات فإن العالم الذى يمكن أن يتحرك فيه المخرج يظل محدوداً . وبعد المحاولات والتجارب الجزئية التى قام بها المخرجون ، نشهد اليوم انحسار الإخراج وتقديم النص ... مرة أخرى .

وإذا أراد «مسرح الحياة اليومية» أن يبقى ، فعليه أن يتجنب عدوين يتربصان به ، هما الواقعية والملل .

• هامش

(١) Patrice Pavis, Dictionnaire du Théâtre, Paris, Editions Sociales, 1980, (P. 316-317).

(٢) J. P. Sorrazac: «Vers un Théâtre minimal», in «Théâtre de Chambre», Paris, L'Arche, 1978.

(٣) سبق أن عالج آ. آدموف هذا الموضوع فى مسرحيته «پاولو پاولو» حيث نرى كيف أدت بعض الأسباب الصغيرة - الانتجار فى الفراشات النادرة مثلاً - إلى الحرب العالمية الأولى .



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

الفن الإغريقى

المجلد السابع من موسوعة تاريخ الفن

للدكتور ثروت عكاشة

يتيح لعشاق الإبداع الفنى والفكرى معايشة فنون النحت والعمارة والتصوير اليونانية، والفلسفة التى بثت فيها الروح فأبقتها مصدراً للإلهام منذ ثلاثة وثلاثين قرناً من الزمان حتى اليوم

٦٨٠ لوحة مصورة منها ٣٧ ملونة

٧٩٠ صفحة

الثنى ٢٤ جنيها

كتاب مشرقى

بمكتبات الهيأة وفروعها
بالقاهرة والمحافظات

أدب الحرب

المسرح المغربي



المقاومة

(أ) تبعية المسرح

إن الفرح بالاستقلال الذي غمر المجتمع المغربي بعد الكفاح المسلح الطويل ، كان تعبيرا صادقا عما تكنه النفوس من غبطة وابتهاج ، احتضنته التجمعات الشعبية ، والاحتفالات التلقائية التي كانت تزخر بها المنازل والشوارع والساحات الكبرى في عام ١٩٥٦ ، فكانت السيكولوجية الاجتماعية حينذاك ، ناجيا للظروف الحياتية للمجتمع المغربي ، وهي لا تهم المشاعر وحدها بل الأفكار كذلك ، والنظر والطموح إلى ما سيكون عليه المجتمع . ومن ثم كانت المسرحيات التي قدمت بعد الاستقلال - مباشرة - متميزة بخصائص واضحة ، من بينها الخطابية ، والإرشاد والوعظ ، دون محاولة الاستفادة من الأساليب الحديثة في الإخراج أو غيره ، إذ إن ذلك لم يبدأ إلا مع الستينيات .

عبد الرحمن بن زيدان
« أبوياسر »

المستوى الفني ، بمعنى أن الأدب يعيد تشكيل هذا الواقع ومزجه بالحلم ، لا الحلم الرومانسي الساذج ، بل الحلم الثوري ، إن جاز هذا التعبير أي الحلم بواقع بديل .

من هذا المنطلق نركز على مسرحية « عودة الأبواش » لمحمد إبراهيم بوعلو ، لأنها تطرح في عمق هذا الواقع عن طريق الصراع بين بوعزة وعلى بوصفها مقاومين من جهة ، والعامل حميد المحامي رمز الانتهازية من جهة أخرى .

يقول محمد برازة عن موضوع المسرحية إنه « موضوع جوهري وأساسي ، لانفتأ تذكره عند تحليل مشاكلنا و (تعرنا) ، أقصد موضوع استفادة المتسللين والانتهازيين من كفاح ومقاومة أبناء الشعب . إن البسطاء الذين حملوا السلاح عن إيمان عميق ، وجدوا أنفسهم بعد إعلان الاستقلال مهانين ... ، ووجدوا أن المبادئ والأفكار الجماعية التي كافحوا لنصرتها ، تعيش في قلوبهم فقط ... ووجدوا أيضا أن .. المتعلمين .. ومتعاطي الأوس يتولون تسير الأمور ، ولا يستطيعون أن يدركوا حقيقة المشاكل التي يعاني منها الشعب . قل إنه إجهاض لثورتنا ، قل إنه انعدام تخطيط ، قل إنها مرحلة ضرورية قبل انضاح معالم الطريق ... التسمية لا تهم »^(١) .

غير أن الاستقلال المشروط كان بداية مرحلة أخرى من تاريخ المغرب ، هي مرحلة الأحلاف الطبقية التي احتكت إلى معطيات اقتصادية واجتماعية وسياسية ، فهناك البورجوازية الوطنية التي خلفت الاستعمار في :

- الأراضي .
- الملكيات العقارية .
- المؤسسات الاقتصادية .
- المؤسسة .. المسرحية من لوكا وفوازان .

فإذا كانت مرحلة ما قبل الاستقلال قد جمدت الصراع الطبقي ، فإن مرحلة ما بعد الاستقلال تعد مرحلة صراع ديمقراطي يطمح إلى فرض ديمقراطية صحيحة عبر قناة جماهيرية ، تضع حدا للانتهازيين والوصوليين الذين تسلقوا طبقيا بطرق غير مشروعة ، تجمع بين خيانة الوطن وقضاياه ، وتغليب المصلحة الخاصة والأنانية على المصلحة العامة .

لقد ظهرت طبقة مستفيدة من كفاح أبناء الشعب المغربي فكان لهذا الواقع انعكاسه على المسرح - ليس على المستوى الفوتوغرافي بل على

وعندما نرجع إلى حوادث المسرحية نجد أنها تجري في إحدى البلدان التي استقلت منذ بضع سنوات « حيث تركت أحداث ما قبل الاستقلال أثرها على جميع الأجزاء المكونة لمضمون المسرحية وشكلها » إذ يتحقق فيها الحدث على حساب الكشف عن العلاقات المتبادلة بين الأبطال ، والإظهار الدقيق لعالمهم الداخلي ، والظلال السيكولوجية الطفيفة والمعقدة ، ويظهر هذا منذ بداية المشهد الأول ، في الحوار بين الحارس وعامل المدينة (محافظ المدينة) .

عامل المدينة رافعا رجله فوق المكتب ، ناشر بين يديه صحيفة ..
ينقر الحارس الباب ويدخل .

الحارس : المقاومان .

العامل : من ...

الحارس : الأعرج وصاحبه ...

العامل : للمرة العاشرة أقول لك قل لها إني مشغول .

الحارس : إنها يلحان في الدخول .

العامل : (يصيح في وجهه) من يعطى الأوامر هنا ، أنا أم هما ؟ اذهب من أمامي .. (١)

ونفهم من خلال دلالات هذا الحوار ، الانقسام الموجود داخل المجتمع . من خلال هذه الصورة المصغرة المقدمة في شخصية العامل . فقسم يمثل البيروقراطية . والقسم الآخر الجمهور . الأول ينظر إلى الشعب بشيء من التعالي والكبرياء . ويشعر أنه الحكومة . والثاني (بوعزة وعلى) يرى أن المنفعة الشخصية هي الهدف الأول والأساسي وراء السعي إلى الوظيفة . وليس خدمة المصلحة العامة والجمهور كما يشخصها «العامل» .

العامل : أي شيء ؟

على : سأختصر لك بسرعة ، لقد اختارتنا جماعة من المقاومين لتشرح لسيادتك الوضعية التي عليها المقاومون وعائلات الشهداء ... وبما أنه ...

العامل : (في هدوء مصطنع) نعم .. نعم .. لقد قرأت رسالتكم في الموضوع ... حسنا ... حسنا ... تفضل بالجلوس ... أننا من رجال المقاومة .

بوعزة : (يلتفت إلى على) نعم ياسيدي ...

العامل : لم أعلم بذلك ... إني أعتذر لكما ... أننا نعلم أننا في هذه الأيام لانكف عن العمل لإيجاد الحلول اللازمة للمشاكل التي أصبحت بلادنا تتخبط فيها بعد الاستقلال . ولا نسمح لأى أحد بأن يقلقنا ويعطل سير أعمالنا .

بوعزة : ولكننا انتظرنا الجواب مدة طويلة ، حتى تسرب إلينا الشك في أنه من المحتمل ألا تكون رسالتنا قد وصلتك .

العامل : بلى . لقد وصلت في حينها . غير أنها مازالت تحت الدرس . على : تحت الدرس ؟

بوعزة : ألا تكن ياسيدي سبعة أشهر لدراستها ؟

العامل : أنت لاتدرك مقدار ما تحتاجه الإدارة من الوقت لكي تتخذ الإجراءات الضرورية .

إن إنكار الماضي النضالي للمقاومين ، ونفي تاريخهم المليء بالتضحيات من أجل الوطن ، قد جعل الإنسان المقاوم يصبح مندهور الأحوال . مهضوم الحقوق ، منبوذا من قبل الطبقة التي أصبح ييدها اتخاذ القرارات . وهذا ما شكل هماً جديداً عند المقاوم . جعله يشغل الانشغال الكامل للبحث عن الوسائل التي يقضى بها على مشكلات اللحظة الراهنة . فالصعوبة التي يواجهها مثل هذا الإنسان . في جوانب حياته اليومية كافة . قد استحوذت على تفكيره استحوذاً كاملاً لا يترك له فراغاً للاهتمام بأى شيء آخر يخرج عن النطاق الفوري المباشر .

على : الرسالة التي أتينا من أجلها ...

العامل : ولكن لقد انتهينا الآن ... من ذلك .

بوعزة : لا ... لا سيدى . إنك لم تجبنا ...

العامل : ألم أقل لكما بأنها مازالت تحت الدرس ؟

على : ولكن هذه مدة طويلة ياسيدي ، وعائلات الشهداء تتضرر كثيرا .

العامل : سأرى فيما بعد (٢) .

وهذا التسويف وهذه المماطلة والحرب النفسية التي يعاني منها المقاومان ستجمع بوصفها عوامل جوهرية لتحديد ممارسة نضالية جديدة عند البطالين ، لكي تنتهى إلى محاولة قتل العامل . وفي هذا يتداخل الحاضر مع الماضي . وأحداث اليوم مع الأمس . حيث يؤدي هذا الالتحام إلى كشف الجوانب الخفية في شخصية العامل . ويؤدي هذا - كذلك - إلى تفجير التناقض الذي كان متسترا وراء الطيبة المصطنعة للعامل الذي يؤمن بها مصلحة مجموعة سياسية حاكمة ذات بقود اقتصادى . لكن هذه الطيبة تتبخر أمام الموقف الحازم للمقاومين . الذي جعل العامل يغير سياسته وسلوكه . ويظهر الجانب اللاإنسانى . الجانب الوحشى في كلامه .

العامل : (كما لو كان يتمم كلامه) كأزيال ...

على : ولكننا لسنا بأزيال ... إننا بشر ... ونطالب بحقوقنا . وسنأخذها معها كلقنا نحن .

العامل : أتهددنى ؟ أوصلت بكم الوقاحة إلى هذا الحد ؟

على : لسنا وقحين ، إلا إذا كان من يطالب بحقه وقحا . ففى هذه الحالة نحن أكثر من وقحين .

العامل : طيلة حياتى لم يجرؤ أى أحد أن يواجهنى بمثل هذا الكلام . لاشك أن شيئاً ما حدث في هذه الأيام ليجعل للأوباش حقوقاً .

بوعزة : ماذا تقول ؟

على : لا ... لا يا بوعزة ! الزم الصمت ... أرجوك ... !

العامل : وماذا في استطاعتك أن تصنع أيها الأعرج ؟

بوعزة : (لعلى) اتركنى ارمنى على عنقه !

العامل : من هم هؤلاء المقاومون ؟ أنتم ؟ (بضحك ساخراً) ... المقاومون ... الشهداء !

بوعزة : (يقف ، يحاول أن يتجه إلى العامل . وهو يشهر قبضة يده . فيعرض على طريقه) ... ألا تسكت أيها العميل ... أيها الخنزير !

والرياضة ، هي خلق الانسجام بين هذه المعادلة والفن المسرحي عن طريق نقل ثقافة أجنبية وعقلية أجنبية ، ترتبطان بفرنسا والغرب الليرالي أكثر مما ترتبطان بالمغرب ضمن الشروط الاجتماعية الثقافية الحاضرة التي يحيا فيها .

وتشير هنا إلى مسرح أحمد الطيب العليج ، حيث يدور «النضال» في مسرحياته ضد تقاليد وأعراف قديمة ، يرى فيها عائقا في وجه الحياة الاجتماعية ، وهذا ما عكسته مسرحياته المقتبسة عن فولتير ، على أنه يجب ألا ننظر إلى التقاليد والأعراف بمعزل عن الظروف التي هي شكل لها .

إن هدف النضال يجب ألا يجاوز التقاليد والأعراف القديمة فحسب ، بل الظروف ذات الطابع التقليدي . أما أن نرى جيلا جديدا على تقاليد معينة من خلال هذا النوع من المسرح فإن ذلك يدعم إعادة إنتاج العلاقات التي تشكل التقاليد على غرارها . وهذا لا يني الصراع في البناء الاجتماعي بل يريد تغطيته وتضييحه ، غير أن التمييز بين عدد من درجات الصراع الاجتماعي والوعي بهذا الصراع قد ظهر بعد الستينيات ، التي تعد مرحلة الإحباطات ، والمحاصرات ، والاقتراب من النموذج الغربي ، اختيارا فرضته الظروف الحياتية ، وقد انعكس هذا في المسرح المغربي ، متمثلا في مسرح اللامعقول والمسرح الوجودي وبعده البريختي ، وفي أعمال ترجع إلى التاريخ لتجديد البطولة ، والإشادة بالمعارك التي خاضها الشعب المغربي عبر التاريخ .

(ب) الانحياز الكامل للتراث ، أو التزعة السلفية :

الشيء الأساسي الذي ميز هذه المرحلة هو ظهور بعض الأعمال التي تنكح على الماضي لتجديده ، وأخذ العبرة منه ، وهناك أخرى سعت إلى الانخراط في الواقع ، لتتصغر في بونفقه ، ولتخرج منه بوعي جديد ، متولد من المعطيات الجديدة ، ومن العلاقات الاجتماعية السائدة . وسوف نرى كيف كان منظور كل فئة إلى الواقع ، وكيف تم تحديد منظور كل واحدة حسب منطلقاتها الفكرية والفنية .

لقد لجأ المغاربة إلى ثروة ماضيهم الثقافي من جهة ، والتاريخ القديم من جهة أخرى ، بل إلى المدينة البورجوازية في المغرب المعاصر ، فبرزت أمام المسرحيين برورا حادا ، مسألة إمكانية التوفيق بين الثقافة المغربية والأخرى الغربية ، فكان التاريخ / الرمز محور أعمالهم .

(ج) محور التاريخ الرمز / الاستشهاد :

«إن العلاقة بين التاريخ وفن المسرح من أوثق الصلات ، ومن أوثق العلاقات وأقدمها بين صفحات التاريخ وأشكال الأدب المختلفة ، فالحدث التاريخي بطبيعته يقدم للكاتب نوعا من المادة الدرامية الخام ، يتناولها في أثناء الصياغة الفنية بشئ من التعديل ، وشئ من التغيير ، وفق منهجه في التعبير ، ورؤيته في التفكير . وهو في جميع الأحوال يضيف وجهة نظره إلى الواقع التاريخي مما اقتصر عمله على إعادة الصياغة لأحداث التاريخ وبعثها من جديد . وبما أننا نبحث عن أدب الحرب في المسرح المغربي ، فإنه يمكن أن يقال إن أهم المسرحيات التي شهدتها المغرب بعد الاستقلال مسرحية شعرية عن «موقعة وادي المخازن» لحسن

العامل (في غضب شديد) أتسبني ؟... أتسبني ؟ أنا ... عامل المدينة ، سترى ، سأقدمك للمحاكمة ... ستحاكمان^(١) .

والمحاكمة في حد ذاتها كانت فضحا للتحالف العضوي بين الجهاز الذي يمثله العامل والقاضي ، الذي هو نفسه النائب العام والمحامي ، فيحولون اتجاه القضية من مدلولها الحقيقي ، ومضمونها السياسي الواقعي ، إلى التزوير والزيغ ، حيث كانت هناك إدانة مسبقة للمقاومين الذين حرروا الأرض ، عندما يتساءل النائب العام مخاطبا بو عزة «ولماذا تدافع عن أرض لا تملك منها شيئا ؟»

إن تبادل الأدوار بين القاضي والنائب العام والمحامي ، تدل على أن اللعبة واحدة مهما اختلفت الأنظمة ؛ لأن الوجه واحد ؛ هذا الوجه الذي سيصدر الحكم بالإعدام على بو عزة وعلى .

ومن ثم فإن العلاقة المتبادلة التي تربط ربطا وثيقا بين جميع لحظات الحدث ، تتحول إلى تمزق تام ، والوحدة والرشاقة إلى تفكك ، والتكامل إلى مقاطع متناثرة ؛ لأن طبيعة الموضوع ، والمرج بين مرحلتين مختلفتين من حياة بو عزة وعلى والعامل حميد المحامي ، قد فرضا هذه العملية ، لتحديد دلالات المسرحية بوضوح يؤدي إلى اتخاذ الموقف النهائي الذي نجمت خيوطه لتضع حدا للأزمة التي تعصر قلوب المقاومين ؛ فن حالة الأزمة بوصفها لحظة أولية للحدث ، تنتقل إلى عملية إنهاء الحدث / الحالة / الطبقة الانتهازية .

العامل : ماذا تريدان أن تصنعا بي ؟

على : الحل بين يديك .

العامل : ولكن هذه وقاحة ... ألا تعلمان من مخاطبان ؟

بو عزة : الأستاذ المحامي حميد عميل الاستعمار أمس ، والعامل اليوم . نعلم هذا جيدا .

(العامل يحاول أن يكبس الزر فيضرب على يده)

على : لا لا ، إن الأوباش للأسف الشديد مضطرون لأن يسمعوا العالم صوته مرة أخرى عن طريقك .

بعد قتله

على : كان يجب قتله من زمان

(ينسل بو عزة وعلى وهما يخرجان من المكتب ، لا تسمع إلا

دقات الرجل الخشبية وهي تنبئ شيئا فشيئا مع نزول

الستار)^(٢) .

إن إصلاح الأنظمة الإدارية لا يمكن أن يتأتى دون إصلاح البنى الأساسية الأخرى ، من سياسية واقتصادية واجتماعية ، لأن الإصلاح عملية ديناميكية متكاملة لا تتجزأ ، وإلا كان هذا الإصلاح مبتورا وغير محقق لأهدافه المنشودة . لهذا فما قام به بو عزة وعلى كان ينطلق من وعيها ؛ هذا الوعي الذي ربط بين مقاومة أمس ونضال اليوم في إطار الصراع الطبقي الذي ولدته العلاقات الجديدة

إذن لقد أرخت مرحلة ١٩٥٦ - ١٩٦٥ صعود الطبقة البورجوازية التي حتمت عليها مصالحتها بإيجاد معادلة وسطى بين السلفية والعلمانية . وكانت وظيفة المؤسسة الإعلامية - فرقة المعمورة - التابعة لوزارة الشبيبة

محمد الطريق ، وقد قدمت في إطار الاحتفال بذكرى المعركة الخالدة (وادي المخازن) ^(٦٦) .

ويركز الطريق - في هذه المسرحية الشعرية - على مضمون يدلنا على الحركة النضالية ، والبطولة التي خاضها الشعب المغربي ضد هجمات البرتغاليين ، وتأكيده أن الأحلاف الخارجية ضد وحدته وسيادته ستتكسر حتما . ولتقديم نموذج لهذا التحالف يلجأ المؤلف إلى الوثيقة التاريخية - بوصفها معطى تاريخيا - ليصوغها في النسق المسرحي بين المتوكل وسبستيان .

يقول أنريكي لسبستيان وقد جاء المتوكل يطلب مساعدته :
وبكم جاء يستجير وفي قلبه شوق ، في مقاتلته تجلي
هو شهم قد جاء يطلب شهبا عبقريا ، عن وعده ما تخلي ^(٦٧)

أما التنازلات عن الأرض وخيانتها ، والبحث عن المصالح الخاصة ، التي تشقى غليل الرغبة في التوسع ، فكانت ضمن المخطط المقرر للبرتغاليين .

« أنريكي » للمتوكل :

نريد الشواطئ طرأ وما

بجاورها من ربي وتلال

نريد السيادة للبرتغال

على كل شبر من الأرض الشمال

نريد جحافل أعبدكم

لتعمل في خدمة البرتغال

المتوكل :

فكل الشواطئ أمنحها

لكم وجميع الرى والجبال

ثماني حرص على غير عرشى

ومالي اعتراض على أى حال

لكم ما أردتم فكل الذى

ذكرتم حلال عليكم حلال ^(٦٨)

غير أن الإحساس بالخطر المحدق بالمغرب هو الذى فجر ديمقراطية الدفاع ، للخلاص من هذه الظروف الخارجية ، وفرض على المغاربة - بما يأخذ من أبعاد متعددة ، وما يعمل من التحدى الشامل لعوامل الاضطهاد والاستغلال - التهيؤ للمعركة ، وبناء استراتيجية الدفاع الحضارية والتعبئة الشاملة .

« أبو المحاسن » :

قد فتحت للورى باب الجهاد ولم

يعد لنا غير أن نغزو بها السلا

سنصنع الفجر في خفق البنود ومن

نع النجيع إذا في الساحة انهلا

أبو المحاسن (وقد رفع يديه إلى السماء) :

رب استجب للدعائى وانتقم لبنى الـ

إسلام واجعل جيوش الكفر تنحدر

(بعد صمت قصير) ^(٦٩)

غدا تباع فلول الغنى في بلدى

بأنفس المال ونحن ننتصر

إن الدعاء بهذا الشكل يرى أن الإسلام يجابه عدوا مارقا كافرا ، ويكون البحث في إعادة الأمور إلى نصابها الحضارية الأصلية حافزا للاستشهاد في سبيل الدعوة والقضية .

« أبو المحاسن » :

هل عندكم عدة .

« التليدى » :

ماعدننا أبدا

الا المناجل تزجها مواكبنا

بها سننحر أعناق الفوارس في

يوم الجلال وترديهم قواضبنا ^(٧٠)

وبعد الاستشهاد - على هذا الأساس - العمود الفقري في شخصية المقاوم . ولايصح الموت موتا مقدرًا ، كما هو الحال في التراجيديات ، بل محور البطولة الذى بكل بنية المسرحية على مستوى القناعات ، والصراع الدرامى : إن الموت في هذا النوع من المسرح اضطرارى ؛ لأنه يرتبط بالأرض - بالقضية أكثر من ارتباطه بالقدر أو القضاء ؛ إنه اختياري .

إن حسن الطريق يجعل خطه الفكرى خاضعا لتصوره الدينى للتاريخ . وقد ظهر هذا الخط في مسرحيته « وادي المخازن » ، وتبلور على نحو أوضح في مسرحية شعرية أخرى له هي « مأساة بن عباد » ، التى دعا فيها إلى التلاحم القومى من أجل المصير المشترك ، والقضايا الواحدة ، فمن خلال الشخصية المحورية « يوسف بن تاشفين » ، الطموحة إلى تحقيق التوحيد والتلاحم ، نجد أن المعتمد بن عباد - الذى حوشر ملكه ، ومست سيادته ، وتحالفت عليه قوات أجنبية تريد انتزاع استقراره وأمنه - يمثل الوجه الآخر للتشردم والطائفية . ونجاوزا لكل المطاحنات والعصبيات التى تنخر الكيان العربى ، تدين المسرحية الحرب بين الإخوة الأشقاء ، وتؤكد وحدتها الوحدة العربية .

ابن صاوح :

أنا لا أرى في الحرب غير توجع

وجاجم بسيفها تنقطع

إن السبب إذا أراد (تفاوضا)

ماكان يعصيه اللسان الطيع ^(٧١)



المعتمد ليوسف بن تاشفين :

إنما نحن إخوة جـمـعـتـنـا

اليوم كالنحل نخوة عربية^(١٢)

اعتماد (لجوهرة) :

هل من جديد ؟

جوهرة :

لست أدري مـا جـرى

فالجيش في كل الوهاد فجـهـرا

وحلبنا ما من رجاله واحد

إلا وهلل عاشعا أو كبرا^(١٣)

يوسف :

أمة العرب هكذا ضمـعـتـها فرقة

بل نخاذل وانـقـسـام^(١٤)

إن المسرحية تطرح - بالحاح - غرابة الوضع الذي يحكم الواقع العربي ، على حين يتجه العالم إلى التكتل والوحدة القومية .

إن البلاد العربية تشهد اليوم ازديادا مطردا في عدد دولها وأقطارها ، ونقصا واضحا في الوعي والإحساس القومي بين أبنائها . وفي هذا إشارة إلى التزعة الإقليمية ، وطغيان الثقافة « القطرية » ، التي رفضها يوسف بن تاشفين رفضا مطلقا . فكان هو الرمز التاريخي الموظف لنقد الحاضر العربي ، وتصيح الحرب في هذه المسرحية دفاعية بالضرورة ، فهي لم تقم إلا دفاعا عن الحق مقدس كما هو معلوم ، وهي بالضرورة حرب مقدسة . ولذا حقت الشهادة فيها . ويمكن القول عن القتل في الطرف الآخر إنه مجرد قتل بالضرورة ، قتله الحق فاستحق القتل .

وتظهر الدعوة إلى الاستشهاد بوضوح في مسرحية « مولاي إدريس » لأحمد عبد السلام البقالي ، التي أخرجها الطيب الصديقي . ففي المشهد الثامن عشر تبرز الدعوة إلى الجهاد أكثر جلاء .

صوت : (يسمع داخل هيجان الناس) قدنا ... قدنا يا إدريس إلى

الجهاد في سبيل الله !

صوت آخر : نحن معك يا إدريس .

صوت ثالث : ليك ... ليك ...

إدريس : قل لشيوخنا بإراشد إن الجهاد ركن من أركان الإسلام .

.....

إدريس : وهو يحك الإيمان .

إدريس : والفاصل بين المسلم الحقيقي والمنافق .

من أراد النصر والغنية ، أو الشهادة في سبيل الله ، فليأت بزياده وسلاحه إلى (وليلى) لينضم إلى حملة المولى إدريس بن عبد الله ، حفيد رسول الله ، لقتال المشركين بالله ، والمرتدين عن دين الله ، وتطهير أرض المغرب من المحوس والمنافقين والكفار والمارقين^(١٥)

إن الإسلام كان هو الدافع الأول والأعظم في حركة تحضير العرب ، وقت أن حض القرآن على نشر الدعوة وإحقاق كلمة العدل والجهاد في سبيلها .

إدريس : (من فوق جذع شجرة) أيها الناس ! قال الله تعالى وتبارك : « وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل » و«جاهدوا في الله حق جهاده » وه كتب عليكم القتال وهو كره لكم » . فالجهاد ركن من أركان الإسلام ، وهو أقصر طريق إلى فرض الاحترام ، واستبدال الإيمان بالضلالة ، فلا تقتلوا إلا من خرج لقتالكم من المرتدين والمشركين ، واحقنوا دم الأسير والشيخ الكبير ، والمرأة والطفل الصغير ، ولا تحرقوا الكنائس والبيع ، ولا صوامع زهاد النصاري وأديرة الرهبان . ارحموا عزيز قوم ذل ، فإن كتب لكم النصر فزتم بغنائم الدنيا ورضا الله تعالى ، وإن كتب لكم الشهادة وجدتم أبواب الجنة مفتوحة لكم . وفقنا الله إلى ما فيه الهداية لخير الإسلام والمسلمين^(١٦)

لقد استخدم التراث العربي في هذه المسرحية استخداما إيديولوجيا ، لا معرفيا ولا تاريخيا ، بمعنى أن هذا الاستخدام يحاول السيطرة على

تطور التاريخ بهذا النوع من الفكرة . ويصبح التاريخ في إطار المسرحية إطارا يتلشى فيه التطور التاريخي ، حتى تبدو قوانين التاريخ طبيعية ، ثابتة وأبدية ، يتم فيها استسلام الناس للقوى المنتجة في المجتمع ، وتصبح دعوة أية طبقة تعنى أنه من الممكن - انطلاقا من مصالحها الطبقية ، وانطلاقا من وعيها الطبقي - أن تنظم المجتمع طبقا لمصالحها .

وهذا التنظيم ينعكس على نحو آخر في مسرحيات أخرى تركز على الاستشهاد في سبيل الوطن ، كما هو الشأن في مسرحية « ميلاد ثورة » لعل الصقلي ، و« بقيت وحدي » لأبي بكر اللمتوني ، من حيث فضح الجهاز القمعي للاستعمار الفرنسي الذي مارس أنواع التعذيب للوطنيين في أثناء مرحلة المقاومة .

إن تباين النسيج الدرامي في شخصيات المسرحيات السابقة الذكر وأحداثها واختلافها من زمن إلى آخر ، ومن بيئة إلى أخرى ، لا ينفي حقيقة السيادة للأرض - بمعناها الوطني الخالص - فهي مركز الدائرة في الصراع بين الحرية والعبودية ، حيث تتم عملية الالتحام بالأرض عبر التجسيد المسرحي في إطار « الصراع الفكري » أو في إطار الصراع الدموي ، وقد تتم في إطار العرض التاريخي ، كما رأينا ذلك في مسرحيات « وادي الخازن » و« مأساة ابن عباد » لحسن الطريق ، و« مولاي إدريس » لمحمد عبد السلام البقالي ، أو في إطار الواقع المعاصر ، كما سنرى ذلك في مسرحية « نار تحت الجلد » لأحمد بنسيمون ، حيث تعمم البطولة على مجموعة البشر بدلا من تخصيصها في فرد واحد .

٢ - استقلالية المسرح :

المسرح السياسي من منظور تاريخي

فكرة الأرض والارتباط بها ، والنضال من أجلها ، أو من أجل استردادها ، هي فكرة أساسية ومحورية في العمل المسرحي بالمغرب ، من واقع المسألة الفلاحية المرتبطة بتاريخ النضال الوطني في البادية المغربية ، ضد مصادرة الأرض ، وإكراه أصحابها على تركها ، أو الاستيلاء عليها عنوة من قبل المستعمرين الأجانب بالأمس ، وهذه المسألة ترتبط بتاريخ الحركة الوطنية المضادة للاستعمار المباشر . وقد برزت بشكل واضح في كثرة من المسرحيات ، نذكر منها « الرهوط - نكسة أرقام - الضفادع الكحلة - الخنطقرة لمحمد شهرمان ، وطبوزا والمسا الجلولو لمحمد دبالنا ، ومن أجل أرضنا لعبد الهادي بوزويج تأليفا وإخراجا .

وهناك نموذج لقصة البطولة والحرب في المسرح المغربي الملتزم ، يتمثل في المسرحية الشعرية « نار تحت الجلد » لأحمد بنسيمون ، التي اتخذت من النسيج الدرامي الهادف وسيلة لتحديد معنى البطولة والاستشهاد من أجل الأرض :

(ينزل الضابط وحراسه ، إلى أن يصبحوا على مقربة من الشهيد) .

الضابط : من أنت ؟

الشهيد : إنسان من هذه الأرض .

الضابط : من أين أنت ؟

الشهيد : من كل مكان .

الضابط : (في لهجة حازمة) هل تعرف أنك تحرق الآن مكانا لا حق لأمثالك فيه ؟

الشهيد : (متحديا) بل هذي أرضي

منها تمتاح النسخ جذوري .

الضابط : (يغضب) وتمد لسانك أيضا في وجهي ؟

قل من كنت تخاطب ؟

الشهيد : (يبايع) نفسي أو أهلي أو أرضي .

لكن ما شأنك في هذا ؟

الضابط : (يحزم) هذي سلسلة من أسئلة تجلوك لنا (مشيرا إلى يد

الشهيد) هل هذي كفك أم قلبك ؟

الشهيد : هي بالنسبة لي الوردة والشمس

هي بالنسبة للفلاحين العمال لديك

القلب النازف في كل زمان

المستترف نبضه

كمن يشرب مائة سيدك المالك .

الضابط : ما شأنك بالفلاحين العمال ؟

الشهيد : ابن الأرض وفلاحوها أهلي .

الضابط : أفكارك هذي وصلتنا من قبل

وعرفناك أتيت من أجل التحريض

فلتذهب تنح ، وإلا ...

الشهيد : (صارخا) لن أذهب لا (الفلاحون يرددون نفس

المتناف السابق) .

الفلاحون لا ... لا ... لا ...

الضابط : (غاضبا على حراسه) ماذا أسمع ؟

هل رددت الأرض هي الأخرى لأه ؟ (١٧)

فرفض الفلاحين الذين سلبت أرضهم من قبل الضابط الرمز جعلهم يعبرون عن سخطهم على الوضعية التي هم عليها ، ويرفضون المعمرين الجدد ، والفلاحين المحظوظين المرتبطين سياسيا بحكم المعمرين الجدد في محاولة تعطيل الصراع الطبقي :

الشهيد الريف : (يرتدى لباسا ريفيا يتكون من جلباب وعمامة)

من أقصى جهة في شط المتوسط جئت

مسحت عيني زرقته طفلا

غازلت الأمواج خطاي

(صورة طفل ريفي عند شاطئ البحر تعبت قدماء الصغيران

بالموج) .

اسمي ، عفوا ، فأنا لا أتذكر لي اسما

وصاحبي من شهداء الثورة في الريف نهوى عن ذكره

فأنا باسمهم ، باسم الريف أتيت

عرفتني الأرض هناك فتى

أنجول في الغابات . (١٨)

من خلال هذا « المغرب » لا يمكننا معالجة الموضوع وتحليله دون ربط دلالاته بالواقع السياسي والاقتصادي ، لأننا لسنا حيال نظريات سياسية ، بل أمام أدب سياسي ، وفق في الربط بين القضايا الاجتماعية السياسية والفكر السياسي ، فكان جرأة في إدانة الظلم والدعوة إلى التحرر . كان الشهيد بكل ما يحمله من عذابات القهر والظلم والعسف

الإقطاعي ، وتحريره من الاستبداد السياسي . وهذا ما جعل أحمد بنميمون يزواج بين الخاص والعام في حياة القرية ؛ بين شقاها وأحزان الشخصيات التي اختارها لحكايته ، ومن هنا كانت مهمة المناضل في المسرحية هي تحليل الشروط الموضوعية للتطور التاريخي في بلده وعصره ، لاتخاذ الموقف النهائي الذي تجلّى في نهاية المسرحية ، حيث كان الفلاحون يقتربون شيئا فشيئا نحو مقدمة المنصة ، ويتوزعون في ثلاث مجموعات ، تتكون كل مجموعة منها من سبعة أشخاص إلى ثمانية ، ويرفعون أياديهم بخناجرهم وقؤوسهم وهراواتهم ، هاتفين في صوت واحد :

أيتها الأرض
هذا عهد منا وقسم
حتى تنتصر النار الكبرى
نار تكمن فينا في اللحم وفي العظم وفي الدم
يولد هذا العالم ثانية فينا
مشتعلا بالثورة
طفلا تنضج عيناه
بالحب وبالنور
دنيا تخرجها من ديمور -
الظلم لتبعث في آفاق الحلم
أيتها الأرض
أيتها الأرض
عنك سنمسح رجس الماخور -
نعيد إليك بكارتك الطفلة هذا عهد منا وقسم
أن ننهي حتى آخرها هذي الرحلة .

وبهذا تكون هذه المسرحية مواكبة للحركة الوطنية المغربية منذ الثلاثينيات ، وهي مسرحية عمادها النبوة ، فضلا عن التسجيل والمواكبة التاريخية . إنها دافعة لحركة التاريخ ؛ إنها إبداع الإكسبر الذي يغير التاريخ .

إن التاريخ لا يعيد نفسه مطلقا . إنه في صيرورة ؛ ومن لا يساهم في خلق الملحمة ، يصبح في إبداعه بعيدا عن تجسيد البطل الشعبي في المقاومة . وهذا ما جعل أحمد بنميمون يتخذ الأحداث التاريخية هيكلًا رمزيا ، يرمي بها إلى مشاهد حية معاصرة ، بهدف توعية الجماهير المغربية بالخلفيات التاريخية ، بل الواقع المعيش .

الطبيب الصديقي ومحاولة تأصيل الشكل

أصبح التاريخ مفيدا - من حيث دوره ووظيفته - بالنسبة للطبيب الصديقي ، وأضحت فائدته قوية حين كانت «المقاومة» هي المحور الدرامي الذي يركّز جذوة التاريخ الوطني للشعب المغربي ببطولات جهيرة ، تملك قوتها وقايلتها في تجسيد الهدف الذي يرمى إليه الكاتب .

لقد جسد الصديقي أطوار معركة «وادي المخازن» في مسرحية «معارك الملوك الثلاثة» ، التي تمكّي صفحة من تاريخ المغرب في أثناء حكم السعديين . وهي من حيث الموضوع تشبه المسرحية التي كتبها حسن

يعرف أن همه ومصيره واحد مع سائر الشخص ، وأنه كل لا يتجزأ ، وأنه - من ثم - وجب أن تكون وقفتهم وقفة رجل واحد ، على نحو ما ورد في آخر المسرحية :

(تسمع أصوات حرب : طلقات رصاص ، وأزيز طائرات تقصف .
وحينا نهداً الأصوات تعبر المنصة جماعة من ستة إلى عشر جنود في حالة فرار ، مهرولين من اليمين إلى اليسار وعلى الشاشة ، في أعلى المسرح نرى تراكم جثث الأعداء في أعداد هائلة . يعود الشاهد الربيعي إلى صف رفاقه الذين استمعوا إلى شهادته فيعانقوه ويقبلوه . ومن بينهم أيضا يخرج الشهيد الثاني ، لكنه هذه المرة من ضحايا هجوم الأخوة الأعداء) .
الشهيد الربيعي الثاني : (يرتدى أسحالا رثة ، ويبدو أنه مات بعد تعذيب وحشي) .

وأنا من وطن الأبطال
أجىء ، وحاضرة في ذاكرة دماي أنوال
منها تلقوا كيف يموتون وقوا .
كنت الطفل وكل الأطفال
وردوا النبع الأنوال
طلبوا سقيا
وتسلحنا ، وصغارا كنا ، وتوزعنا نحمل الوطن الغالي
وكبرنا في الساحة لاندري ...
غير فنون قتال
هزمت ثورتنا الأولى ، لكننا لم نهزم
ودحرنا عن موطننا ظل المحتل الطامع
وحسبنا أنا الفقراء سنسعد
ونعيش مع الإخوة أحبابا
لكن ما أقسى ما كان لنا من هول مفاجأة
في آخر هذا الزمن الناجع
الأخوة من دما صاروا أعداء
طالبنا أن تنصف بعد عناء قتال فقتلنا
طالبنا أن ترفع عنا
قيود سجون
ألوان مجاعات
وليالي الفقر ... (١٩)

إن الثورة الريفية تعد أعلى مراحل الكفاح الوطني المسلح ، حيث مزجت بين العمل السياسي والمنظور السياسي ، تاركة آثارها وبصماتها على جذور التاريخ المغربي وفي أثناء المقاومة . «لقد كانت المرحلة الأخيرة من هذه المقاومة ، وهي حرب الريف ، لافتة للنظر ، وقد اقتربت من الحد الأدنى الذي كان في وسعها أن تتحول فيه بالعمى الخارجى إلى ثورة تحررية . ومن الممكن أن تعد الانتصارات الريفية من بعض النواحي - بطولات باهرة ، في أنوال (يوليو / تموز ١٩٢١ فقد الجيش الأسباني مائتي مدفع ، ومضى بسبعائة أسير بينهم الجنرال سلفستر»

ولقد تميزت المراحل اللاحقة بالصراع مع الإقطاع الذي خلف الاستعمار. ومن ثم طمعت المسرحية إلى تخليص الإنسان من الركود

الطريق ، لكن الفرق يكمن في الإخراج وفي أسلوب الأداء والتشخيص ، وفي محاولة تأصيل الشكل المسرحي الملائم للمضمون .

وإذا نحن عدنا إلى سبب المعركة وجدناها ترجع إلى كون السلطان المتوكل قد أقصى من الحكم ، بعد أن نفاه عبد الملك . وقد حاول المتوكل استرجاع عرشه فراح يستنجد بسبستان ملك البرتغال (١٥٥٧ - ١٥٧٨) . وكان المتوكل قد استغل - على الخصوص - المشاعر الصوفية لهذا الأخير ، الذي أراد أن يكون خادما للعقيدة الكاثوليكية ضد البروتستانت والمسلمين . وقد وقعت المعركة في ناحية القصر الكبير ، بين وادي لوكوس ورافده وادي المخازن ، وقتل فيها الملوك الثلاثة .

وبما أن هذا الحدث التاريخي قد مكن المغاربة من الحصول على فوائد مادية على حساب البرتغاليين ، وجعلهم يكسبون حظوة في الخارج ، فإن الصديقي قد فكر في تشكيكه بأسلوب جديد ، وبصورة مطابقة للواقع ، وذلك بتعبئة أكبر عدد ممكن من الممثلين والإكسسوارات ، حتى يحقق درجة عالية من الدقة وقد عرضت المسرحية في ملعب لكرة القدم . وشارك فيها حوالي ٥٠٠ شخص . كأن معظمهم من عناصر الجيش المغربي ، ولما كان عدد البهائم والأفراد الذين أحيوا هذه المعركة ضخما ، فإنها لم تعرض إلا مرة واحدة - كما يقول الدكتور حسن المنيعي .

لقد أعاد الصديقي استخدام التاريخ في مسرحيات أخرى ، تشخص بعض المعارك ضد الاحتلال الأجنبي ، كـ «مسرحية مولاي إسماعيل» و«سیدی عبد الرحمن المجدوب» . وفي سنة ١٩٦٥ قدم مسرحية «المغرب واحد» بميدان مصارعة الثيران بالدار البيضاء وكان عليه أن يسر أغوار التاريخ ، ويوظف الوثائق في بناء عمله هذا ، حيث كان عملا دراميا ، تتلاحق في ثناياه مشاهد المقاومة المغربية ضد الاحتلال الفرنسي . وظروف الاستقلال (٢٢) .

ومن المسرحيات التي يمكن أن تدخل في إطار أدب الحرب ، هذه المسرحيات التالية ، المتبينة في منظورها الفكري والإيديولوجي والطبيقي :

١ - بناء الوطن : بالشعر الشعبي
تأليف : أحمد الطيب العليج
أوبريت غنائية -

إخراج : السغوشي - فريد بنمبارك
ألحان : الكوكبي - محمد عبد السلام

٢ - القنطرة : بالشعر الشعبي
تأليف : أحمد الطيب العليج
إخراج : أحمد حسن الجندى - الدشراوى
ألحان : الكوكبي - محمد عبد السلام

٣ - بنادق الأم كزار : بريشت
إخراج : فريد بنمبارك
تقديم وأداء المسرح الجامعي

٤ - الواقعة :
تأليف : عبد الله شقرون
إخراج : محمد عفيفي

٥ - أنجاد محمد الثالث :

تأليف : إدريس النادلي
إخراج : الزياتي

وتبقى جل هذه الأعمال ، في مضمونها وبعدها السياسي ، مرتبطة بالتاريخ من منظور لاجدلي ، على نحو يجعلها تنفي التطور التاريخي ، وحتمية التغيير ، حتى إن تسطيح الأحداث يجعل الصراع مصطنعا . ففي مسرحية «القنطرة» لأحمد الطيب العليج ، نرى كيف أن العلاقات المتوترة بين «السي حمزة» و«السي بوعزة» كانت تسبب المعارك ، وتغرق الدماء من أجل الماء ، وكأن الصراع ما زال قبلها . تبدأ المعركة هكذا :

أحدهم :

النار كدات النار كدات
ياولاد الحلال طغيو النار
كولوا لشيخ رها شعلات
والمصيبة الجار مع الجار
البوعزاوى :

هما جبذوا والناس شهود
هما الى بدوا بكلام العار
الحمزواوى :

هما الى تَمَدَدوا الحدود
وهما الى شعلوا هاذ النار (٢٣)

ثم يأتي الحل أخيرا بعد مد قنطرة بين المتباعدين ، وتحقيق مزيد من التقارب ، في إطار رومانسي ، حيث كان حب «شامة» بنت بوعزة لإدريس بن السي حمزة في نظر العليج هو البديل للصراع ، بل هو السلم النهائي للحرب القائمة . وبهذا يتم القفز فوق كثير من الأسباب والعوامل التي خلقت الصراع . وهذا ما يجعلني أقول إن البعد النضالي بمفهومه التحرري في تلك المسرحيات - والقنطرة نموذج - لا يرقى إلى المستوى الواقعي ليتخذ لنفسه بعدا فلسفيا .

الموقف من الحرب من منظور لاجدلي :

ومن بين المسرحيات التي تريد أن تطرح موضوع الحرب طرحا «إنسانيا» ، وتفضح الوجه الآخر للحرب التي تفرخ المعطوبين والأرامل والفقراء والبؤس ، مسرحية «القنطرة» لأحمد العري الحظاتي ، ومسرحية «الشهيد» لأحمد الطيب العليج .

في الأولى نلمس إدانة للحرب في جدلية الحوار بين الزاهد والنحات ، وهي إدانة تتخذ لنفسها مسحة فلسفية .

الزاهد : الفجر صبغة ملازمة للبشر ، وهو يدعو إلى الاستسلام ... وعلى هذا فالاستسلام وحده هو الذي يبين عن فهم عميق للحياة .

النحات : (مشيرا إلى النحات الذي ينحته) النتيجة ، سوف أبعث في

هذا الخيال روح المقاومة ، فأجعله متمردا على البؤس والتشرد والاستسلام ، تلك المعاني التي تمثلها أنت ، وتقف أمامها عاجزا .

الزاهد : وماذا بعد ذلك ؟ سابق أنا هو أنا - زاهدا مستسلما ؛ فليس تمثالك بقادر على تغييرى .

.....
النحات : نعم ... بالحروب التي اخترعها الطغاة من الأباطرة والحكام لتخليد ذكرى الشر على الأرض ... أن ينصرفوا إلى بعض الحيوانات التي يمكن أن ترضى شهواتهم الهمجية الغامضة ، كالملاكمة ، ومصارعة الثيران ، وصيد الحيوانات المفترسة .^(٢٤)

غير أن التجريد الذي طغى على دلالات هذه المسرحية ، يجعل مسألة ارتباط الوعي الفلسفي بالعلاقات الاجتماعية تظل مطروحة للنقاش ؛ لأن هذا النوع من الوعي - كالوعي الاجتماعي إجمالا - مرتبط بالمجتمع وتابع له ، لا يجعل من الفلسفة نظرة إلى العالم وأداة للتغيير ، ترتبط بروابط الإنسان مع الواقع ، وروابط البشر بعضهم مع بعض ، خصوصا أنها تهتم بدائرة خاصة من الأسئلة المنصبة على الروابط المتبادلة بين الوعي والوجود ، أي المسألة المرتبطة بالنظرة إلى العالم . إن الصفة النوعية للفلسفة تكمن في أنها نظرة بشرية إلى العالم ، وهذه الصفة هي التي نلاحظ غيابها في هذه المسرحية ، بل في المسرحية الثانية كذلك ، مسرحية « الشهيد » للطبيب العليج ، الذي محور صياغتها حول سلبات الحرب ومناقشة أبعادها .

ويقول الدكتور على الراعي عن هذه المسرحية : « ... هي مسرحية من فصل واحد ، نجد فيها جنديا عجوزا رث الثياب يطرق باب منزل صغير تدبره أسرة مكونة من الزوج ملوك وزوجته سكيئة وابنتها سناء وضحي ، والثانية ابنتها من زوج سابق .

« يطرق الجندي الباب ، ويلج في الطرق ، فحين يفتح الباب تفاجأ سكيئة بمنظر الجندي المزرى ، فتكاد تطرده طردا ، وترغم أن لا أكل بالمنزل ولا مأوى ، وأن على الجندي الغريب أن يرحل . وهنا يدخل الزوج ويعلم أن الجندي يملك دواهم كثيرة ، وأنه قادر على الدفع فورا ، فيعتذر له عن معاملة زوجته الخشنة ، ويأمر له بالطعام ، ويعدده بأن يبيت بالأصطبل .

« ينجذب الجندي المجذبا شديدا نحو ضحي ، ابنة سكيئة من زوج سابق ، يجد لذة خاصة في أن يدعوها ابنته . ومن حديث يدور بين سكيئة وبين الجندي ، وهما منفردان ، نعلم أن الزوج السابق لسكيئة هو هذا الجندي الرث الثياب ، الذي تفتك بجسمه الحشرات من قمل وبق .

« ونعلم أنه كان يوما ما ممثلا كبيرا ، فأساء النقاد إليه ... ولا يجد الجندي بدا من ترك هذه المهنة الخاسرة . وتقوم حرب فيقرر أن ينخرط في سلك جنودها ، سعيًا وراء المال ، مقسما ألا ينال أحدا من الأعداء بسوء ... لأن الحرب التي يخوضها هي حرب عدوانية ظالمة ، ثم يستغنى الجيش عن خدماته ، فيعود إلى المدينة بحثا عن زوجته وابنته التي أنجبها منها وتركها وهي بعد صغيرة »^(٢٥)

وبعد أن يتعرف الجندي على سكيئة ، ويعرف أن الوضع قد صار



مغائراً لما كان يعتقد ، بل محرجاً خصوصاً أن ذاكرة ابنته قد وشتت بموته - فإنه ينقلب عائداً إلى الحرب .

سكينة : بعد أيام قلائل من غيبته ... كان ضمن شهداء الفريق الأول .

الجندي : شهداء ... أسمى ضحايا هذه الحرب شهداء ؟ ... خديعة وأى خديعة ! ... بل أكبر خديعة عرفها الإنسان منذ الأزل ... كلمة شهداء هاته ... أكبر مغالطة يستخدمها الطغاة السفاحون للتغريب بالأبرياء السذج وتقديمهم لساحات الحق والبطولة والكراهية والموت على أنها ساحات الشرف والمجد والعزة والكرامة ... بكل بساطة دفاعاً عن أفكار لا يعرفونها ، ولا يؤمنون بها ... وليقتضوا نحيم قربانا لحب التسلط ... والتوسع والسيطرة ... وفرض النفوذ ... شهداء ! متى كان الذي يموت في حرب ظالمة على غزو الشعوب وإذلال الضعفاء شهيداً ؟ ! ... لا ياسيدتي ... ما نملك إلا أكذوبة اخترعها الموهوبون المغرورون أعداء الإنسانية والمحبة والسلام ... ما نملك إلا أكذوبة يستعملها القتل السفلة ليبرروا مجازرهم ، ومذابحهم التي تذهب بحياة عديدة لقاء وهم كاذب يسمونه النصر ، ويدعونه الفوز ... فبئس الكاسب والمكسب ... بئس القاتل والمقتول ... (٢٦)

وشخصية الجندي في هذه المسرحية ، وفشلته في حياته الفنية بعد تسلط النقاد عليه بالنقد اللاذع ، والسخط والخط من أعماله - كلها عوامل حددت وعيه ، بل بواعث الفعل عنده ، بعد فشله في العودة إلى زوجته وابنته .. لكنه وعي شقي ، يرى في حب المال من أجل الجاه والثراء رداً على للنقاد . أما عن فشله العاطفي فيرى أن الاستسلام هو الحل النهائي له . وهذا ما يجعل الصعوبة الفعلية في مثل هذا العمل هو كيفية تصفية فردية المقاتل وأنانيته والخروج به من العادة إلى الطبيعة ، لينحول الشخص إلى رمز المقاوم الذي ينخرط في الواقع وهو مسلح بالوعي الحقيقي الذي يجعله مؤمناً بقضيته التي هي قضية الإنسان .

ويخالف الرمز الذي يدعو إليه هذا الجندي :

« أنا ، وبكل انانية ، وبلا تواضع ، وبهذه الأسمال البالية الرثة ، أستحق غملاً يكتب عليه الجندي المسلم » (٢٧)

وهذه لغة تتكرر في كل أجزاء المسرحية بوصفها وسيلة لإقناعنا بموقفه الاستسلامي .

الجندي ولكن من الأحسن أن أظل شهيداً ... ومن الأنسب لنا جميعاً ألا نحدث ثورة في هذا المأوى العادي المظلم ... ولنستسلم للقدر مادامنا لا نملك له إلا الاستسلام . (٢٨)

إنه التراجع بين عدة اختيارات : فالقلق النفسي ، أو عدم الاستقرار ، سمة صبغت نظرة البطل إلى الوجود ، دون أن تغطي هذا التراجع بالدعوة إلى الحياة والمحبة والسلام .

الجندي : المسألة مسألة إيمان . وأنا مؤمن بالحياة ، والمحبة ، والسلام . إن نسبة الذين يوافقهم الأجل المحتوم وهم على فراشهم الوثير تفوق نسبة الذين يستشهدون في ساحة الشرف . (٢٩)

وهكذا يصبح الموقف النهائي للجندي بارزاً ، يؤكد بوضوح مناوئته للاستشهاد ودعوته إلى الاستسلام ... بل إلى الحياد .

إن الواقع يؤكد أن لا مجال للحياد في الحرب . والسبب بسيط : فحيث أنه لا مكان - منطقياً - للحياد ، فإنه لا مكان - مكانياً - للحياد . وإلا فإين إذن نضع هذا النموذج الذي يبحث عن المساواة والإنصاف والديمقراطية ؟ إن الديمقراطية لا تتحقق من تلقاء ذاتها ، بل تحتاج إلى أدوات تتحقق بها . وأدوات الحرب هي البشر أساساً ، والأسلحة أدوات ثانية . وبالأدوات تراح العوائق من وجه تحقيق الديمقراطية . وهنا نجد أن « البطل » عند الطبيب العليج لم يتخلص من الرؤى المغلوطة ، بل من النغمة الرومانسية التي لازمتها ، حيث الحب المجرد هو الطاغى على العلاقات البشرية في أعماله ، وما يجب تأكيده هو أنه لا معنى للحب إلا ميسياً ، حتى نعرف المعسكر الذي يدافع عنه الكاتب . إن من خرج من الحرب ، من السياسة ومن منطقها ، كمن خرج إلى لا محل . وهذا ما يؤكد الجندي في المسرحية .

عروبة المعركة / حقيقة قومية :

جيل الغضب في المسرح المغربي
« عبد الكريم برشيد »

مدخل أساسي :

على الرغم من أن الحرب لا تأتي إلا بعد الاستعداد لها فإنها تأتي دائماً قبل أن يتم هذا الاستعداد ، وهذا طبعاً ليس سوى نتيجة منطقية لطبيعة الأمور ؛ أي نتيجة لتخلف الواقع عن الوعي المتقدم ، أو لتقدم القيادة على القاعدة - لا فرق .

لقد استطاعت هزيمة ١٩٦٧ تقويض الدعائم المزيفة التي عجزت عن ترسيخ العلاقات والصيغ الديمقراطية الثورية على أسس موضوعية من الوعي والإدراك الكامل للمسؤولية ، وأظهرت عجز الأنظمة العربية عن إرساء قواعد الديمقراطية في الداخل ، وتوحيد الجبهة في الخارج من أجل تحرير الإنسان من الاستغلال ، وتحرير الأرض الفلسطينية والعربية .

وكان رد الفعل على الهزيمة ولادة مذبحة احتجاجي ، عم الوطن العربي بعد الانهيار والمفاجأة بالحرب ، وممارستها ومراحلها وحجمها وأهدافها . فقد وضع كل شيء في الميزان ، بعد هذا الزلزال العنيف الذي ضرب العقيلة الرجعية وفضحها ، وأزال الأمتعة من على وجوهها . هنالك خضع الأدب ومقاييسه لمراجعة جذرية ، فبدأ يتخذ طريقاً جديداً لرؤاه ، بعضها يعلن الحرب من مواجهة الحاضر عبر اللجوء إلى صياغات الماضي ، ويعلن اللاعقلانية ، ويرتحن للغيب ، وبعضها حاول إعادة اكتشاف الواقع العربي وكشفه والإسهام في تغييره ، بدءاً برسم الحاضر بكل تناقضاته ، لتحديد أفق المستقبل بنظرة مغايرة لما كان سائداً قبل الهزيمة .

وبعيداً عن الأدب المحاييد الذي هو الوجه الآخر البارد لأدب سلطة القمع ، نجد أن المسرح المغربي قد ارتبط بالمعركة بعد الانهيار ، لكنه ليس انهار الإبداع والأمل ، لقد أخذ هذا المسرح طابع الشمول ليجمع للقيم الاجتماعية المتوارثة والمتولدة من الظروف الحياتية - ضمن سلسلة متصلة من العادات والتقاليد والمفاهيم - دوراً أساسياً في صياغة البناء

إنها ليست في جوهرها إلا التعبير الفكري السليم للمسار النضالي الواعي ؛ لأنه لا شيء يحدث بدون قصد واع ، وبدون غاية محددة. ومن هنا نقف عند عبد الكريم برشيد بوصفه ممثلاً لهذه المرحلة .

عبد الكريم برشيد أو مثل جيل الغضب

من النماذج المتقدمة التي انخرطت في هذا الواقع انخراط واعيا نذكر مسرحية « عنزة في المرايا المكسرة » لعبد الكريم برشيد ، التي كتبت في سنة ١٩٧٠ ، وإن لم تعرف طريقها إلى خشبة إلا في صيف ١٩٧٤ ، و « عطيل واخيل والبارود » و « حكاية العربية » و « فاوست والأميرة الصلحاء » و « عرس الأطلس » ، التي تتحدث عن حرب لبنان والفرقة العربية ، وسياسية التشريد التي طغت على الواقع العربي .

لقد جاءت مسرحية « عنزة في المرايا المكسرة » بعد الهزيمة العربية ، لا لتطرح عنزة الشخص ، لكن لتطرح عنزة الفكرة. ليس عنزة كما هو معروف في التاريخ أو الملحمة ، ولكن كما هو مرسوم في الذاكرة العربية ، وفي النفس العربية ، أي بوصفه رمزا للقوة ، والتحرر ، ومخاربة الاضطداد والاستغلال .

« فهناك في المسرحية راوية تقليدية يتخلق حولها الناس يوميا في إحدى الساحات العامة ليحكى لهم عن عنزة العيسى . ولكن - ولأن كل رواد هذه الحلقة من المقهورين والمحرومين المستلبين - فقد كان كل واحد منهم يرى نفسه عنزة ؛ فكان يهرب من الواقع إلى الوهم ، ويتنظر اليوم الذي يرغم فيه مجتمعه على أن يقول له (كر وانت حر) » . (٣٠)

فالحلقة - إذن - من حيث هي فن شعبي ، ليست سوى منطق - لا أكثر - للقيام بتشريح « إكلينيكي » لواقع الإنسان العربي ولعقليته ولروحه . إن عنزة - كما يقول عبد الكريم برشيد - يصبح مجرد حلم الفقراء ؛ حلم العبيد في التحرر وفي كسر القيد وانتزاع الاعتراف من القبيلة الجائرة .

لقد كتب برشيد هذه المسرحية بوحى من الغضب ، فجاءت سوداء قائمة ، تعتمد على تعرية الإنسان العربي ، سبا وأن تحرير الأرض ، حسب دلالات المسرحية ، رهن بتحرير الإنسان في الداخل . فعنزة العبد لا يمكن أن يقاوم أعداء عيس ما دامت قيود عيس في أقدامه ، وكيف يبحث عن أعدائه هناك وهم هنا ؟

إن كل الشخصيات الهشة - في المسرحية - تتكسر في الحتام بموت الراضى متأثرا بمرضه ، ويضيع المغنى في ليل المدينة الحالك السواد ، أما الهادى السجين فقد اعترفت به أمه أخيرا ، وذلك بعد أن ظلت طوال المسرحية تنكر أمومتها له .

المسرحية - إذن - تبني موقفا فكريا ، فهناك الدعوة إلى الوحدة ؛ وحدة الإنسان العربي أولا ، ثم وحدة الأرض ثانيا ، وضرب الفكر الأسطوري ثالثا ، لكن هذه « الدعوات » إلى الوحدة تصطدم بنوعية التركيب الاجتماعي القائم على التفاوت الطبقي ؛ الأمر الذي يجعل المبدأ الاشتراكي شرطا أساسيا لتكوين الوحدة .

وبهذا تعد هذه المسرحية ، تعرية للتحالف العضوي بين الأسطورة والفئات المستغلة (بفتح الغين) بها ، حيث تصبح شخصية البطل الراضى معتمدة على أو تويبة القوة العنصرية في تعلقها وتشبها بالماضي

الدرامي للمسرحية ، انطلاقا من التجريب والتجربة ، والتجريب لا يتأسس في فراغ ؛ إنه يتأسس في التجربة الملموسة نفسها ، بوصفه جزءا منها ، نظرا لتأثير تلك القيم على مجمل الوضع الاجتماعي والاقتصادي والفكري للإنسان العربي الذي يعيش في ظروف « التخلف » .

ولعل أول ملاحظة أساسية بعد الهزيمة هي أن المسرح الذي كان تنفيسا غارقا في عملية الترفيه الرخيص والتسلية الساقطة ، قد أعلن عن إفلاسه الفكري ، وبدأ يُشكل على أرض الواقع إبداع رؤية لا يحدها الخوف ، ولا يوطرها الوهم ؛ إبداعا من أجل بناء ثقافة المعارضة الجذرية . ومن هنا جاءت كثافة الإنتاج المسرحي المغربي بالنسبة للفترات السابقة ؛ فخرج إلى الوجود فن درامي جديد ، ومسرح جديد تابع من هوية المبدعين المسرحيين الهواة ، الذين يؤكدون انتماءهم التاريخي الراهن ، ويؤمنون بمستقبل الأمة العربية ، بعد الالتزام بعروبة المعركة حقيقة قومية .

إن مفاهيم ديناميكية لاهبة هي التي تقود الأمة العربية في بحثها عن ذاتها وتحقيق إمكاناتها ، وهذه المفاهيم جميعها تستمد نسخها من ثورية واعية تعصف بالأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية التي خلقتها عصور الانحطاط والتجمد والتحجر ، وتنفي أشياء كثيرة كانت رائجة في الجو الأدبي ، كالإيمان في الذاتية ، وفي الانسياق وراء مسرح المتعة والترفيه ، وتبرز الحاجة إلى مسرح مرتبط بواقعنا الاجتماعي ، تمهيدا لظهور قيم أدبية جديدة ، تبلورت في الاتجاه الاحتفالي ، وفي نتاج عبد الكريم برشيد ، وأحمد العراقي ، ومحمد مكي . وهو نتاج يبحث عن الديمقراطية ، التي باتت مطلبا عاما في كل الأقطار العربية ، وهما مشتركا بين المبدعين الملتزمين في المشرق العربي .

وبالنظر إلى أن الإنسان قيمة في ذاته ؛ وأن له حقه ، فردا وجماعة ، في التعبير عن رأيه عند المشاركة في صنع القرار السياسي والاقتصادي والاجتماعي ، فإن تحقيق تقدم هذا الإنسان ، وسعادته ، ونهضة الوطن ، تطرح جميعا - في إلحاح - إشكالية الديمقراطية على المستويين الشكلي والجوهري .

فالديمقراطية لم تتوقف عند حدود انتزاع الاستقلال الوطني، بل أخذت أبعادا إضافية نتيجة لقصور الفئات الحاكمة الإقطاعية والبورجوازية - بعد نبيل الاستقلال السياسي - في مواجهة تحدى « التخلف » ، وفي إعطاء مضمون اجتماعي للديمقراطية، ذلك أن إمساك الرأسمال الإمبريالي بكل مقدرات الاقتصاد الوطني - المالية والصناعية والتجارية والزراعية - قد جعله يتحكم في توجيه الاقتصاد الوطني إلى خدمة الأغراض الإمبريالية ، وجعل الحلقات الرئيسية وموضع التصادم المباشر مع الإمبريالية وعمالها مركزا في كل الجوانب الأساسية التالية :

١ - القضايا الوطنية

٢ - القضية الفلسطينية والأرض العربية المحتلة .

٣ - البترول العربي

٤ - الأنظمة الرجعية ومصرها .

وعندما نرجع إلى تحليل كثافة الإنتاج المسرحي في هذه الفترة (١٩٦٧ - ١٩٨٠) نجد أنها لم ترتبط بطريقة اعتباطية بصراع الواقع ؛

«أرى أطفالا صغاراً يجمعون أعقاب السجائر ، أرى من يبحث في الظلمات القذرة ، أرى أناساً يدعون العلم والحكمة ، أرى غيرهم يدعون العظمة والولاية ، أرى جلادين في زي القضاة ، أرى سكارى في زي الفقهاء ، أرى نساء احترفن النذب في المآتم والبكاء ، فطبع ما أراه... فطبع ... فطبع » (٣٤)

ويقول بابا نويل في مسرحية حكاية العربة :

«جئتكم أطفالاً من غيمة الفضاء .

تدليت إليكم

أمطرتني السماء

جئتكم بالعربات بالطائرات

بالدمى الراقصة

جئتكم بالقبة بالأقنعة

بالمدايح الورقية

اقربوا ... اقربوا يا أطفالاً الخنثين ، كل شيء لكم :

البارود والبنادق والحيل الخشبية ... » (٣٥)

وهي نفس النغمة التي نجد صداها في شخصية «أبو حجارة» في مسرحية «عروس الأطلس» ، حيث ممارسة المسخ في لعبة الساحر ولعبة الختان تصبح قمعاً ، ولعبة الفروسية تصبح حرباً طاحنة ، وأيضاً فإن شخصية القيصر في مسرحية «العربة» تنقل إلينا نفس الموقف :

«اسمعوا يا أتباعي في كل مكان ! .. ما يهمني هو أن تمشي العربة . احرقوا في هذه المدن ... كل المدن ، فليرقص المحترقون على الجمر ، ليرقصوا على وقع الألم » .

أما مسرحية «عطيل والحيل والبارود» فهي كتابة جاءت نتيجة للتفاعل مع الحركات التحررية في أفريقيا . لهذا أعاد عبد الكريم برشيد عطيل «وهو الإنسان المغربي الأسود» إلى وطنه ليستقم من ياجو رمز الاستعمار والعنصرية والارتفاق . والملاحظ أن الاستعمار - وهو شخصية مجردة - قد تحول إلى حقيقة يمثلها المخرج ، أي الشخص الذي يوزع الأدوار والحوار ، ويرسم حركة الممثلين فوق رقعة الخشبة ، ويتحكم في عملية توزيع الإنارة . حتى إن المسرحية تنطلق من لعبة بسيطة بين ممثلين ومخرج ، لتصور مشاكل مصيرية ، تهم الإنسان المعاصر في كل مكان ، وتحاول أن تجعل من رقعة مكانية ضيقة تمثلها الخشبة ، إطاراً جغرافياً واسعاً ، يستقطب الصراع بين الإمبريالية العالمية والقوى التي تسعى للتحرر .

وهذا ما جعل الكاتب يخلق للواقع التاريخي معادلات مسرحية ، فكان للاستعمار معادله الموضوعي (المخرج) ، وللتسلق الطبقي معادله أيضاً - ربيعة - وللارتفاق بالقتل نجد كلا من عطيل وشهريار ، كما أن أحداثاً تاريخية كان لابد أن تجد لها معادلات موضوعية لتصبح شيئاً مجسداً فوق الخشبة ، فعمل المخرج لم يكن - فقط - موجهاً للاختصاص الاقتصادي ، بل كان أيضاً تعرية حضارية وقومية فصفته كمخرج تحول له الحق في إعطاء ممثليه أدوارهم وحوارهم ومواقفهم وأسماءهم وهويتهم . ويمكن أن نلمس ذلك من خلال المشهد الآتي :

- لابد ان تخلصوا عن ذواتكم .

- تخلص ؟

الذي أصبح عندها تجربة وجودية ، ويظل الهادي رمزا لنشوء الوعي الجديد ، وممثلاً للقوى الناشئة ، القوى التي لا تقهر ، بالرغم من سياسة القمع والإبادة التي يتعرض لها التقدميون العرب . يقول :

«أن نحارب الموت شيء عبث . ولكن أن نحارب تجار الموت فهذا شيء معقول » .

معيكو : (باضطراب) الحرد ؟ ولكني ضعيف ... ألا ترى أنني ضعيف ؟

الهادي : أرى ضعفك . وأرى ضعفي أنا ، ولكن ألا ترى أن ضعفي وضعفك ، وضعف كل ضعيف ، ينتج قوة ؟ .. أنت تريد أن تعيش ... أليس كذلك ؟ إذن لابد أن تقهر ضعفك . لأن الموت في أصله ضعف والحياة قوة ... يجب أن نحارب كل ما يفرض عليك الضعف ... ألا ترى أنه ليس معقولاً أن نموت نحن ، لكي يعيش ذلك الوهم الذي يشيدون له الهياكل ، يخدمه الكهنة ، تقام له الطقوس ، يحرق له البخور ، توقد له الشموع ، تقدم له الذبائح كضحايا . (٣٦)

وهذا الواقع ، أعنى واقع ما بعد النكسة ، هو الذي جعل «معيكو» - بوصفه شخصية لها موقعها في المسرحية - يختار طريقة النقد اللاذع المشوب بالسخط على ما أفرزته عملية السقوط في السليبيات والانذحارات .

معيكو: كلما توعدتهم ضحكوا . وأعطوني سيفاً من خشب . وفرسا من خشب . وقالوا لي حارب حول طواحين الهواء . ولكنني سأحارب - لا بسيف من خشب . ولكن بسيف من هلب . (٣٧)

ويتمثل وجه الغضب والرفض في هذه المسرحية بشكل يلقى عليه الانشغال بحدث الهزيمة . وهذا ما ولد رفض الانتماء والولاء ، والطاعة والانقياد للفكر الذي قاد إلى الهزيمة .

«الهادي : العبد لا يحس وجوده . نحن عبيد - يجب أن نعترف بهذا . كل شيء ظل يستعبدنا : الواقع ، الغيبات ، الأوهام ، الأصنام ، صور محشوة بالقش ظلت تخيفنا . يجب أن نتفك نفسك أنك الإنسان - الحقيقة الأولى والأخيرة ... نحن عبيد لأصنام نصنعها بأيدينا ثم نعبدها » . (٣٨)

وهذا النوع من الوعي نجده يتبلور في أعمال أخرى لعبد الكريم برشيد ، حيث يتخذ الصراع عنده مستويات ، لكنها تميل جميعاً إلى التفسير الاجتماعي لوضع الإنسان المأساوي في الوجود ، على نحو ما يظهر جلياً في مسرحياته : «فاوست والأميرة الصلحاء» ، «وحكاية العربة» ، «وعطيل والحيل والبارود» ، وكلها تدين ظروف المجتمع التجاري الحر ، وتدين اضطهاد الظروف المادية للإنسان ، وفقدان القيم ، وعدم القدرة على تحقيق الذات ، والتطلعات المكبوتة ، حلم النجاح الزائف ، وانسلاخ المرء عن مكانته ، والأحلام والأوهام . ويتخذ هذا الصراع بعدين رئيسيين : خارجي وداخلي ، اجتماعي (سياسي الدلالة) وذاتي (نفسى الدلالة) .

يقول فاوست :

- وأن تتخلوا عن ماضيكم .

- نتخلّى ؟

- وعن قوميتكم وكل الانتماءات كيفما كانت ، أريدكم أن تتعروا .

- لا . عيب ما نقوله ياسيدى ! نتعري ؟ !

- فعندى لكم أثواب جديدة ، إنكم الآن وجود فقط ، وجود بلا هوية ليست لكم ملامح معينة ؛ ليست لكم مميزات .. أنتم أصباغ في يد رسام ؛ تملكون قابلية التحول - أسماؤكم ؟ لقد نسيتموها ... نسيت أدواركم الأولى ... نسيت كل شيء ... أدواركم هي ما سأعطيككم بعد حين ... أنا من يخلق الأسماء ، ويركب حروفها ويوزعها .^(٣٦)

والآن ، وبعد تقديم نموذج لمسرح الغضب والرفض ، فلا بد من القول إن الوضعية التي يمر فيها العالم العربي قد أتاحت لرجل المسرح المغربي بعدا جديدا ورؤية مغايرة لما كان سائدا من قبل . وهذا لا يعنى انعدام وجود أعمال هامشية سقطت في الانهيار بالحرب ؛ فقد أعقب المفاجأة بها وممارستها ومراحلها تخطيط وارتباك وعدم وضوح في الرؤية ، زيادة على عدم فعالية أدوات التحليل المستخدمة في مواجهة الوضع الناشئ ، فظل بعض المسرحيين يلون عنق هذا الواقع لإدخاله في حيز تلك الأدوات . لقد نشأ انفصام بين الرؤية والممارسة ، تبلور على نحو أوضح في مسرحيات محمد الكفاظ ، التي طغى عليها التبسيط للقضايا المراد معالجتها . وهذا هو الوجه السلبي للمسرح المغربي .

المسرح الوثائقي والمقاومة .

إن ما يميز أدب الحرب في المسرح المغربي هو وجود أعمال مسرحية تحمل طابعا خاصا ، شكل لنفسه تيارا متميزا هو تيار المسرح التسجيلي الذي ارتبط بالقضية الفلسطينية ارتباطا عضويا ، حيث ركز على أن التحرير ينبع من فوهة البندقية ، وأن البندقية ذاتها تنبع من إرادة التحرير ، وإرادة التحرير ليست إلا النتائج الطبيعية والمنطقية والحنى للمقاومة في معناها الواسع : المقاومة على صعيد الرفض ، وعلى صعيد التمسك الصلب بالجذور والمواقف .

مثل هذا النوع من المقاومة يتخذ شكله الرائد في العمل السياسي والعمل الثقافي ، وبشكل هذان العاملان المترافقان اللذان يكمل أحدهما الآخر الأرض الخصبة التي تستولد المقاومة المسلحة وتحتضنها وتضمن استمرار مسيرتها وتحيطها بالضمانات ..

ومن المسرحيات التي اتخذت لنفسها هذا البعد ، واتكأت على الوعي بالقضية الفلسطينية ، أذكر مسرحية «موال البنادق» ، وهي تركيب شعري يمزج بين التاريخ والوثائق التي استند إليها عبد الكريم برشيد عندما أخرج هذا العمل ليدافع به عن الأرض وقضية الإنسان الذي يواجه التحديات الداخلية والخارجية في بلده وفي المنفى . وهناك مسرحية «حزيران شهادة ميلاد» لأحمد العراقي ، وهي مسرحية تسجيلية ، يمتزج فيها النقد اللاذع لوسائل الإعلام المرتبطة ببعض الأنظمة العربية الرجعية التي نفخت في الواقع «الهش» بحقائق مزورة ، من أجل تعمية الجماهير العربية ومغالطتها ، لتضرب صفحا عن تفتح وعيها .

المدّيع : أيها العرب في كل مكان ! إن الجيوش العربية المظفورة (بعد

صمت طويل) تعيد أنجاد موقعة حطين .

الجميع : الله أكبر ... فتح من الله ونصر ...

المدّيع : الجيوش العربية تحرر أراضيها المغتصبة - إنهم يتقدمون والأعداء يولون الأدبار مخلفين وراءهم العتاد والجرحى . لم يبق إلا بضع فراسخ وسندخل تل أبيب . سندخل المدينة في الصباح ... (يغم الظلام القاعة ... غير نور خافت . يسمع أزيز طائرات ... أصوات قنابل ... رصاص ... الممثلون يهرعون ... يحرون ... يدخلون ... يخرجون ... يصطدم بعضهم ببعض ... يسقطون موفى ...)

الفلاح : ضاع حقنا .

الشخص الأول : الضفة الغربية

الشخص الثاني : هضبة الجولان .

الشخص الأول : غزة .

الشخص الثاني : سناء .^(٣٧)

وهذه الظروف المستجدة التي أحاطت بالشعب الفلسطيني وبالغرب بعد النكبة الثانية ١٩٦٧ ، كان لها أثرها في اختيار شخصيات المسرحيات . فأحداث الأردن في عام ١٩٧٠ ، وما تبعها من ضغوط تعرض لها الإنسان الفلسطيني في لبنان ، وبعدها حرب أكتوبر ١٩٧٣ والمواجهة الفعلية بين الفلسطيني والعدو الإسرائيلي في داخل الأرض المحتلة وفي خارجها ، شكلت جميعها منطلقات متعددة لرجل المسرح ، وأسهمت إلى حد كبير في إبراز الشخصية التضالية للإنسان الفلسطيني وتحديداتها في هذا النوع من المسرح .

كانت الصورة التي برزت لهذا الإنسان المناضل هي صورة الفدائي الذي يولد مع الشعب بكل معاناته وآلامه ، وبكل خبرته ووعيه . إن الفدائي لم يهبط من السماء بل ترعرع وسط أكواخ المخيمات في مجتمع يسوده البؤس والاضطهاد والفقر ، على أن هذا الفدائي قريب منا ، وليس بطلا أسطوريا يحقق المعجزات ، ولا تمثالا جامدا لا حياة فيه ، إنه إنسان صاحب قضية ، يعي أبعاد هذه القضية ، وقد اكتشف الطريق الذي يوصله إلى تحقيق أهدافه لاسترجاع حقه ، دون أن ينتظر العون من غيره ، أو يجلس يائسا ينتظر الأقدار عليها تفرج كربه ، وترد له حقه .

وفي مسرحية «حزيران شهادة ميلاد» ، يأخذ البطل - سرحان - البعد الرمزي للمناضل الذي يحارب من أجل قضية عادلة .

وهذا البطل الرمز هو الذي أصبح محور المسرحية ، بل محور الواقع الذي أخذت منه مادتها الخام . فسرحان مناضل لم يرتكب جريمة قتل ، بل قام بعملية يلفت بها الرأي العام إلى وجوده وهويته .

سرحان : من أجل بلادي ... من أجل بلادي ... من أجل والدتي قتلتها . (البوليس يدخلونه) .

روبرت : (يعود إلى منصة الخطابة) أيها النواب ... يجب أن تساعد إسرائيل حتى يتسنى لها إصلاح أضرار الحرب المظفورة التي خاضتها ضد العرب المتوحشين من أجل استمرار حضارتنا في العالم .^(٣٨)

وفي مشهد «الشاعر» يعود الكاتب فيكرر هذا المعنى :

تقدمي في أحداث مسرحية الكيرة حول حرب أكتوبر ليس كما دارت في المشرق ، ولكن كما يراها المواطن ، سواء في البادية أو المدينة هنا في بلاد المغرب ، لقد ركزت على محورين أساسيين ما يدور هناك ، الحرب ، وما يدور هناك الغلاء ، ونجد كذلك مسرحية الزحف المقدس لأبي عمر المربني ، وهي ملحمة عن حرب أكتوبر «انتزاع الأراضي» وفي هذا الصدد وفي نفس الخط يمكن أن نذكر مسرحية «حكاية الرجل البسيط في الحرب والسلام» لكويندي سالم ، ومسرحية «نيرون السفير المتجول» تأليف محمد مسكين وإخراج يحيى بودلال .

وهدفها هو إحلال العلاقات والصيغ الديمقراطية على أسس موضعية ومن مواقف الإدراك الكامل للمسؤولية ، والنضال بشكل حثيث ومتواصل من أجل تحقيق التوازن في مجمل الفعاليات التي نقودها .

● مراجع البحث

- د. غالي شكري : أدب المقاومة .
- عبد الرحمن بن زيدان : من قضايا المسرح المغربي .
- د. عبد الله العروي : تاريخ المغرب . محاولة تركيبي .
- د. واصف أبو الشياح : صورة الفلطي في القصة الفلسطينية - المعاصرة .
- غسان كنفاني : الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال . ١٩٤٧ - ١٩٦٨ . الآثار الكاملة . المجلد الرابع .
- الثقافة الجديدة . حزب الإصلاح الوطني . وقائع مهمة . العدد (١٨) السنة الخامسة ١٩٨٠ . إدريس بورند ، عبد العزيز السعد .

الشاعر : برج المراقبة .

الصوت : نعم ...

الشاعر : نريد أن نوجه برقية مفتوحة .

صوت : تفضلوا .

الشاعر : إلى الشعوب المحبة للسلام . إلى الشعوب المناضلة ضد القهر والاستغلال والاستعمار بكل أشكاله إلى الذين يقفون بجانب القضايا العادلة . إلى الذين يصنعون العالم الأفضل بينادقهم ، نتوجه بكلماتنا هذه .

إننا لا نريد من عمليات توجيه الطائرات أي شر بالمرء ، وإنما نريد لفت الرأي العام الدولي :

- إلى ما يقاسيه شعب شرد من أرضه .

- إلى ما يتعانيه شعب تكالبت عليه الإمبريالية والاستعمار . (٣٩)

وهذا ما جعله يقر بأن حرب ١٩٧٣ كانت حرباً تحريرية ولم تكن تحريرية وهذا الإقرار جعله ينج المقاهيم ويحطم وحدة المكان في بناء المسرحية .

فعندما نرجع إلى نماذج من هذه الأعمال نجد أن «فرقة الباسم» قدمت «الكيرة» بمعنى الحرب ، فتطرق إلى موضوع فلسطين من منظور

● هوامش

- (١) محمد برادة : عودة الأوباش . أفلام . السنة الثانية . العدد (٢) ، مارس ١٩٦٦ . ص ٢٠ .
- (٢) محمد إبراهيم بوعلو : مسرحية «عودة الأوباش» - ص ٩ ، ١٠ .
- (٣) نفسه : ص ١١ .
- (٤) نفسه ص ٢٤ - ٢٥ .
- (٥) نفسه ص ٤٠ - ٤١ .
- (٦) حسن محمد الطريق : مسرحية وادي المخازن ص ٢٩ (مسرحية شعرية) .
- (٧) نفسه ، ص ٣٤ .
- (٨) نفسه ص ٦٢ .
- (٩) نفسه ص ٦٨ .
- (١٠) نفسه ص ٦٩ .
- (١١) حسن محمد الطريق : مسرحية «ماسة بن عباد» ص ٢٢ (مسرحية شعرية) .
- (١٢) نفسه ص ٢٦ .
- (١٣) نفسه ص ٣٣ .
- (١٤) نفسه ص ٤٨ .
- (١٥) أحمد عبد السلام البقالي : مسرحية «مولاي إدريس» - ص ٥٠ - ٥٢ .
- (١٦) نفسه ص ٥٦ ، ٥٧ .
- (١٧) أحمد بنسيمون : «نار تحت الجلد» ، مسرحية شعرية . المشهد الثالث ص ٤١ - ٤٠ - ٤١ .
- (١٨) نفسه ص ٦٦ .
- (١٩) نفسه ص ٦٨ - ٦٩ .
- (٢٠) د. عبد الله العروي ، تاريخ المغرب ، ص ٣٥٢ .
- (٢١) أحمد بنسيمون ، نار تحت الجلد ص ٨٥ (المشهد التاسع) .
- (٢٢) دورية المسرح البلدي . الدار البيضاء ١٩٦٦ .
- (٢٣) أحمد الطيب العلج : القنطرة . أوربت وطنية بالزجل المغربي الشعبي في سبع لوحات . مطبوعات مسرح محمد الخامس . ص ٦ .
- (٢٤) محمد العري الحفاني : مسرحية القنطرة - الفنون . السنة الثانية أكتوبر / نوفمبر ١٩٧٤ ص ١١٠ - ١١١ .
- (٢٥) د. علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، عالم المعرفة . الكويت .
- (٢٦) أحمد الطيب العلج : مسرحية الشهيد ، الفنون - العددان ٣ - ٤ . أكتوبر - نوفمبر ١٩٧٠ .
- (٢٧) نفسه .
- (٢٨) نفسه .
- (٢٩) نفسه .
- (٣٠) عبد الكريم برشيد : جريدة المحرر .
- (٣١) عبد الكريم برشيد . عنزة في المرايا المكسرة . مسرحية لم تطبع .
- (٣٢) نفسه .
- (٣٣) نفسه .
- (٣٤) عبد الكريم برشيد : فاوست والأميرة الصلعاء (الأفلام العزاقية) . العدد الخاص بالمسرح العربي المعاصر . آذار ٦ - ١٩٨٠ .
- (٣٥) عبد الكريم برشيد : مسرحية «حكاية العربة» (ملحق جريدة العالم) .
- (٣٦) عبد الكريم برشيد : مسرحية «عظيل والخيول والبارود» .
- (٣٧) أحمد العراقي : حزيان شهادة ميلاد . مجلة المدينة . العدد (٢) ص ١٠٨ .
- (٣٨) نفسه .
- (٣٩) نفسه .
- (٤٠) فاضل يوسف : خمس مقالات في المسرح المغربي . الثقافة الجديدة . العدد (١٥) السنة الرابعة ١٩٨٠ ص ١٤٤ .

المسرح الإقليمي

البحث عن هويته



لاشك أن التعرض بالبحث للمسرح الإقليمي هو مهمة ليست بالأمر الهين ، ذلك أن المسرح الإقليمي في مصر بوصفه رافدا لا يتفصل عن الحركة المسرحية بأسرها ؛ فإن كل مشكلات المسرح المصري تلتقي بالضرورة معه بالإضافة إلى مشكلاته الخاصة بطبيعته المتميزة . فندرة النص الجيد ، وسوء الإدارة ، وقلة الاعتمادات ، وانخفاض المستوى التقني ، وضعف مستوى الممثلين بشكل عام ، بل ندرتهم أحيانا (وبخاصة العنصر النسائي) - كلها مشكلات يعاني منها المسرح الإقليمي كما يعاني منها المسرح المصري في عمومته .

ولقد كثرت الخوض في مثل هذه الأمور حتى أصبح الحديث فيه ضربا من العبث . لذلك فإننا سنقتصر حديثنا على مشكلات المسرح الإقليمي التي ترتبط ارتباطا وثيقا بطبيعته الخاصة ووظيفته المحدودة ، آملين من خلال ذلك الكشف عن هوية هذا المسرح ، عسى أن نسهم بقدر ولو ضئيل في محاولة الوصول إلى حل لمشكلاته وتطلعاته الفنية .

أمير سلامة

أما وجه الاختلاف الثالث فيتمثل في نوعية الجمهور ؛ فالتنوع الثاني من المسارح يقوم غالبا في المدن الكبرى ، وهو في مصر يتركز في العاصمة ؛ أما المسرح الإقليمي فإنه مطالب بنقل رسالة المسرح على صعيد أقاليم الوطن بأسره .

ولسنا نجد خلافا كبيرا بين نوعية ساكني المدن في الأقاليم ونوعية جمهور العاصمة من حيث الاهتمامات الثقافية واختلاف مستوياتها من فرد إلى آخر ؛ فالواقع أننا نعيش في واد أخضر ضيق ، يمتد على شاطئ نيلنا ، ويجعل الوطن كله كعائلة واحدة ، لها نفس العادات والتقاليد ، التي إن اختلفت فإنها تختلف من حيث الدرجة ؛ وليس في مصر أقاليم لها عادات أو تقاليد تكاد أن تكون مستقلة عن الوطن الأم ؛ وحتى لو كانت هناك أقاليم لها هذه الصفة فإن التجربة المحلية مالم تكن قادرة على أن ترتقي بنا إلى المستوى الإنساني العام تظل تجربة ضحلة . وإذن فهل معنى ذلك أن كل ما يصلح لأن يقدم لجمهور العاصمة يصلح في الوقت نفسه لأن يقدم في الأقاليم ؟

إن الإجابة ستكون بالإيجاب لو أننا استبعدنا كلية ريف مصر ، حيث يعيش الملايين من أبناء الوطن ، الذين تنفشي فيهم الأمية بشكل ملحوظ . ولكننا إذا استبعدنا أولئك من رسالة مسرحنا فإن مهمة المسرح الإقليمي ستفشل لا محالة . وهنا نكون بإزاء معادلة صعبة ؛ فهل معنى

ولعل مقارنة بسيطة بين طبيعة مسرح الأقاليم وغيره من المسارح الأخرى ، كمسرح القطاع العام ، أو المسرح التجاري ، تكشف لنا بعض ملامح هذا المسرح ؛ فالمسارح الأخرى تعتمد أساسا على فنيين حرفيين ، سواء كانوا موظفين بالمسرح (القطاع العام) أو متعاقدين معه (كما في المسرح التجاري) . أما المسرح الإقليمي فإنه يعتمد على جهود الهواة مع دعم مادي من الدولة . ويقصد النوع الثاني أساسا إلى تلبية حاجة الجمهور الراغب في تذوق الفن المسرحي بأشكاله المختلفة ، وتمثل أساسا في شكل فرق لها مسارحها الخاصة ، التي يذهب إليها الجمهور بعد أن يدفع ثمن ما يحصل عليه من متعة فنية . أما في المسرح الإقليمي ، وهو مسرح هواة ، يقدم خدمة مجانية إلى الجمهور فإن الآلية تنقلب ؛ إذ إن الجمهور لا يذهب هنا إلى المسرح بل يصبح على هذا المسرح أن يذهب إلى الجمهور . وإذا كان النوع الثاني من المسارح يسعى كذلك إلى تحقيق ربح ما ، أو على الأقل تغطية جانب من النفقات ، فإن مسرح الأقاليم ، بالرغم من أنه ليس مطالباً بتحقيق أي عائد مادي ، تتضاعف مسؤوليته ، من حيث إن عليه أن يغزو الجماهير في عقر دارها ، وأن يجعلها تتذوق التجربة المسرحية حتى بالنسبة إلى من يغشون المسرح للمرة الأولى .

وطبيعي أن يفرض هذا على المسرح الإقليمي شكلا يختلف عن المسارح التقليدية كما سيتضح فيما بعد .

ذلك أن نرفض على أهل الحضر نصوصا مسطحة ساذجة نتصور أنها لاتصلح إلا للأمين من الفلاحين؟ إننا لو فعلنا ذلك فلن نظلم أهل الحضر فحسب بل جماهير شعبنا من الفلاحين أيضا؛ كما أننا نكون بذلك قد ابتعدنا عن طبيعة فن المسرح. وهل معنى هذا أن علينا أن نقدم للفلاحين عروضاً تتناول مشكلاتهم الفئوية وحدها؟ إننا إن فعلنا ذلك أيضا فسنجد أنفسنا نعود إلى ذلك التقسيم الذي نأباه، وهو أن يكون هناك مسرح للفلاحين وآخر للعمال وهلم جرا. فإذا لم تكن تلك الحلول بقادرة على أن تواجه المعادلة الصعبة فهل نكون بذلك قد وصلنا إلى طريق مسدود؟ الواقع أن هذه المعادلة الصعبة تفرض أحد وجوه التحدى التي تميز هوية المسرح الإقليمي. وسوف نجد أنه في الإمكان العثور لها على حل لا يثرى فقط تجربة المسرح الإقليمي بل تجربة المسرح المصرى كله.

لقد حاولنا في السطور السابقة أن نضع أيدينا على بعض الملامح المميزة لهوية المسرح الإقليمي من خلال الموازنة وحدها بين طبيعة هذا المسرح وغيره من المسارح. والآن علينا، كى نستكمل البحث، أن نغوص في ذات فنان المسرح الإقليمي لنلم بعض الإلزام بفكر هذا الفنان عن مسرحه ثم وضعه هذا المسرح في الواقع والحقيقة.

إن معادلة التحدى الصعبة، التي أشرنا إليها آنفا، تكاد تجثم على صدر فنان المسرح الإقليمي في شكل كابوسى، بل هي في الواقع تمثل عقدة الذنب لديه، التي لاسيلا إلى الخلاص منها. ومن ثم فقد أصبح هذا الفنان شديد الحساسية لما قد يشير إليها، بل إنه يكاد يثور ثورة عارمة إذا صدرت إشارة إلى نص ينتمى بشكل أو بآخر إلى مشكلات الفلاحين وجمعياتهم التعاونية؛ فهو يرى أن وضع المسرح الإقليمي في مثل هذا الإطار إنما هو انتقاص من قيمته الفنية، واستصغار لشأنه، ومحاولة للقضاء على امتياز فنان هذا المسرح. وهم في المسرح الإقليمي يشيرون دائما إلى تجربة أليمة عندما عرضت مسرحية تسمى (أه يابلد) في بداية السبعينات، تتناول مشكلات الجمعيات التعاونية، وكان المقصود منها أن تكون نموذجا لما يجب أن يكون عليه المسرح الإقليمي. ونحن معهم في ضرورة الهروب من هذا الإطار المحدد للمسرح الإقليمي، ولكن هذه الحساسية الشديدة لرفض كل التجارب المسرحية التي تنتمى إلى هذا اللون المسرحى تمثل أحد أوجه الضعف في طبيعة فنان المسرح الإقليمي. ذلك أنه قد تكون هناك تجربة مسرحية باللغة الجدية والعمق والجدية، تدور حول مشكلات الجمعيات التعاونية في علاقتها بالفلاحين، ثم تنبذ لمجرد أنها تصطدم بهذه الحساسية وحدها.

هذا اللون من تعميم الأحكام والحساسية المرضية ومحاولات غض الطرف عن معادلات التحدى، لاتتبدى في مثل هذه المشكلة وحدها، بل تكاد تكون الطابع الخاص الذى يميز فكر الكثيرين من فنانى المسرح الإقليمي.

ولنأخذ على سبيل المثال قضية المسرح الحاد. فأنت أينما انجذبت بالحديث إلى فنانى المسرح الإقليمي فستسمع نغمة واحدة تتكرر دائما: نريد مسرحا جادا؛ مسرحا لا ينتمى إلى عروض القطاع العام الهابطة، أو إلى تفاهات مسرح القطاع الخاص. وهذه أمنية نأمل جميعا في

تحقيقها على يد المسرح الإقليمي، لكن هذه الأمنية لن تتحقق إلا إذا نظرنا إلى القضية نظرة علمية ونبدنا التشنج؛ فليس معنى أننا نريد مسرحا جادا أن ننظر في احتقار إلى أى عمل يقصد فقط إلى إضحاك الجمهور، ولعل من المفارقات العجيبة في هذا الشأن أن نعلم أن جمهور القرن العشرين على امتداد العالم أصبح يميل كثيرا إلى تلك المسرحيات التي تثير ضحكك بل قهقهته، بعكس جمهور القرن السابع عشر مثلا، الذى كان يحتقر الضحك، ويرى أن المسرحية يجب ألا تثير فنيا إلا الابتسام المهدب. بل إن النظريات التي تتناول طبيعة الكوميديا تشير أحدها إلى أن الضحك في الكوميديا يقوم بوظيفة تطهيرية تقابل الشفقة والفرح في التراجيديات. ولكن بعض المنظرين للمسرح الإقليمي المصرى يرى أن الضحك هو بمثابة غياب لوعي الجماهير، ومن ثم فإن كل كوميديات «الفارص» التي تقصد إلى مجرد إضحاك الجمهور مرفوضة على إطلاقها في المسرح الإقليمي، مهما كانت جودتها. ويحضرني في هذه المناسبة ندوة أقيمت بمدينة بنها، بعد عرض مسرحية جادة وإن كانت قد عولجت بأسلوب كوميدي خفيف؛ فقد هوجمت في عتف، وعدت عملا من رجس الشيطان، من قبل بعض قيادات المسرح الإقليمي، لمجرد أن لها بعض الشبه بما يقدمه مسرح القطاع الخاص.

أما أهم القضايا التي تشغل بال فنانى المسرح الإقليمي بشكل حاد فإنما هي قضية التأصيل أو البحث عن صيغة أو قالب لمسرح مصرى صميم. وكما نعلم فإن هذه القضية برزت إلى واقع مسرحنا في خلال فترة النهضة المسرحية في الستينيات، عندما طالب عدد من المسرحيين، على رأسهم الكاتب المسرحى يوسف إدريس، بالعودة إلى ما تصوره بعض أشكال مسرح مصرى صميم، مثل السامر والأراجوز وخيال الظل وعروض الحواة والمسرحية الفرعونية وغير ذلك. ومع أن هذه القضية قد تبدو جذابة لدى بعضهم فإننا لانتطيع أن نراها إلا ضربا من السفسطة والعبث، يمكن أن يدفع بفنان المسرح إلى متاهات لانهاية لها. فنان المسرح الحقيقى لا يجهد نفسه في البحث عن صيغ يباهى بأصالتها، بل في أن يقدم عرضا جيدا يحقق فيه ذاته ويتواصل من خلاله بنجاح مع جمهوره. ومع أن كثيرا من هذه الكتابات القاصدة إلى البحث عن قوالب أصيلة للمسرح المصرى قد كتبت في حماسة شديدة، فإن بعض أصحابها لم يكونوا واقعين - لحسن الحظ - تحت سطوة هذه الأفكار عندما بدأوا يطبقون ما ينادون به، ولناخذ على سبيل المثال مسرحية الفرافير ليوسف إدريس التي قصد صاحبها أن تكون شكلا مصرى صمما في قالب ما اصطلاح على تسميته بمسرح السامر. لقد كانت في الواقع أقرب إلى فكرة المسرح داخل المسرح، كما هي معروفة في مسرح بيراندللو الذهني. فالفرافير لاتقدم إلا أنماطا ذهنية مجردة، وليس شخصيات حقيقية من خلال قصة بسيطة، كما نتصور أن يكون السامر الشعبى، المستوحى من أفراح الفلاحين واحتفالاتهم. ونحن نعترف بأن الفرافير عمل مسرحى فريد في تاريخ المسرح المصرى، أفاد فيه صاحبه من كل المدارس المضادة للواقعية كما نعرفها في تراث المسرح الغربى، إلى جانب إفادته - بطبيعة الحال - من الثقافة والنكت الشعبية. وتنتضح عظمة الكاتب عندما يكون قادرا على أن يصهر كل هذه الخبرات في شكل فنى متسق مع نفسه. وفي اعتقادى أن هذا ما فعله يوسف إدريس في الفرافير،

الرحمن الشافعي حشدا من المغنين والراقصين الشعبيين من خلال نص يقوم على قصة شعبية عن علي الزريق ، وقدم عملا استعراضيا ناجحا ، شد انتباه الجمهور . ومع أن المسرحية لاتعدو أن تكون لونا من المسرح الغنائي الاستعراضى فإنها فى الواقع كانت أقرب ماتكون إلى روح السامر الشعبى البسيط . واعتقادى أن أحدا لا يستطيع - حتى صاحب هذا العرض المسرحى نفسه - أن يدعى بأن عبد الرحمن الشافعى قد عثر بهذه التجربة المسرحية على الصيغة المبتدعة لقالب المسرح المصرى الصميم ، التى يمكن من خلالها التعبير عن واقع حياة الجماهير المصرية وطموحاتها المسرحية لاتعدو أن تكون نوعا من العروض التى تنتمى إلى مسرح الفرجة ، يقوم على قصة شعبية بسيطة ، تظهر براعة المخرج فى الاستعراض . ومع أن هذه المسرحية ، لم تكن فى مثل سموخ الفرافير فإنها كانت أسعد منها حظا ، لأنها فتحت أمام مخرجها عبد الرحمن الشافعى الطريق نحو منهج وأسلوب فى الإخراج ، استطاع أن يطبقه بنجاح فى عروضه الأخرى ، حتى لقد أطلق بعضهم على هذا المنهج اسم (الطريقة الشافعية) . كذلك فإن هذه المسرحية أو - بالأحرى - الطريقة الشافعية استطاعت أن تصبغ المسرح الإقليمى كله بصبغتها منذ هذا التاريخ إلى اليوم ، فأصبحت الكثرة الغالبة من عروض هذا المسرح تقوم على قصص التراث الشعبى ، وتتضمن بشكل أو بآخر الغناء أو الاستعراض الشعبى الذى أصبح ملازما لهذه العروض بشكل آلى ، حتى أصبح يشكل مايشبه (الموضة) فى المسرح الإقليمى . حتى لو كانت المسرحية لاتحتل عنصر الغناء أو الاستعراض فسوف نجد من يقترح إدماجها فى العرض المسرحى . إن الطريقة الشافعية - حتى لو افترضنا أن صاحبها قد وجد فيها منهجا لمسرح مصرى صميم - قد اقتصر نجاحها على صاحبها وحده ، فى حين أخفق أغلب العروض التى حاولت أن تقلد هذه الطريقة ، التى كانت بذورها تبحث جاهدة عن قالب مصرى صميم للمسرح . ويبدو أن المخرج عبد الرحمن الشافعى ، الذى انبثق هذا الأسلوب بصدق من أعماقه ، فضل الاحتفاظ بأسراره لنفسه ، فتحبط مقلدوه فى دياجير الظلمة . ولتأمل معا ما انتهى إليه أثر الطريقة الشافعية فى المسرح الإقليمى ، كما شهدتها فى بعض عروض عام ٨٠ - ٨١ .

وسوف أشير إلى عرضين على وجه التحديد ، هما « سيف زى اليزل » ، من إخراج عباس أحمد . و « قطرة بسبع ترواح » ، من إخراج رأفت الدويرى . لما بهما من تأثير واضح بالطريقة الشافعية . أما أولهما فقد اعتمد على نص من تأليف سمير عبد الباقى ، حاول فيه أن يقوم بإعداد للمحمة دون كبحوتة ثم إلياسها ثوبا عربيا من الملحمة الشعبية « سيف بن ذى يزن » . وهو عمل لاشك بالغ الضخامة ، لكن النص افتقد فى الواقع البناء الدرامى السليم ، فجاء أشبه بالفقرات المتناثرة . وقد عمد المؤلف إلى إضفاء كل ألوان التعقيد والغموض على نصه . وربما كان ذلك محاولة منه لاستعراض العضلات ، أو ربما حدث هذا لأن الشكل لم يتضح لديه بالكيفية المطلوبة . وجاء المخرج فحشد للعرض كل ما يستطيع أن يصل إليه من مادة شعبية ، بدءا من الرواة والمنشدين إلى العرائس وخيال الظل ، دون أن يتمكن من أن ينسق بين هذه العناصر جميعها ، وأن يصفىها فى قلب النص المفتقر أصلا إلى الترابط والوضوح . فافتقد العرض بذلك أى قدرة على التواصل مع الجمهور .

حيث جاء استخدامه للقافية والنكت الشعبية لضرورة أمثلتها عليه طبيعة العلاقة الجدلية بين السيد والفرفور ، وليس لمجرد تطبيق مانادى به فى البحث عن قوالب أصيلة يصب فيها مسرحه . ذلك أن المؤلف نفسه عندما كتب مسرحيته التالية « المهزلة الأرضية » كانت مجرد مجموعة من الأكرويات الذهبية ، مقطوعة الصلة بأى عنصر من مادة التراث الشعبى . لقد نجحت مسرحية الفرافير بوصفها تجربة فنية أصيلة ، ولكنها أخفقت فى الوقت نفسه فى أن تشرق لكاتبها أو لغيره من كتاب المسرح طريقا نحو مسرح مصرى صميم كما أراد لها مؤلفها . وهذا أمر طبيعى ، فلا تستطيع تجربة مسرحية أو مجموعة من التجارب أن توجد ذلك القالب المصرى الصميم الذى يبحث عنه بعضهم عبثا . ذلك أن هذا القالب إن وجد فإنما ينشكّل طبيعيا من خلال امتداد جذوره فى وجدان الجماهير ، فهكذا نشأت الدراما الغربية من خلال احتفالات الناس بأعياد الآلهة ديونيزيوس وسارت فى تطورها الطبيعى حتى اكتملت على يد كتاب المسرح اليونانى العظام أسخيلوس وسوفوكليس ويوريديس . وكل ما فعله أرسطو هو استنباط الشكل من خلال الأعمال الدرامية وحدها . ولقد استطاعت صيغة الدراما اليونانية كما استنبطها أرسطو أن تمتد عبر الزمن بوصفها الشكل الوحيد للمسرح القادر على البقاء والتعبير عن وجدان الجماهير والتواصل معهم . وكل المدارس المسرحية الحديثة ، التى نشأت مصاحبة لظروف اجتماعية واتجاهات فكرية معينة ، لم تكن إلا تطويعا للصيغة لتناسب مع هذه الظروف والاتجاهات . حتى مسرح بريخت لم يرق أساسا إلا بوصفه سلبا لهذه الصيغة . ولو أن السامر الشعبى أو المسرح الفرعونى كانا بمثابة صيغ لمسرح حقيقى فلماذا لم ينشأ لهما تراث مسرحى خصص عبر الزمان كذلك الذى كان للدراما الغربية ؟ ثم لنعترف جميعا أن مسرحنا المصرى الحديث استند فى قيامه إلى تقاليد الدراما الغربية . وما فعله يوسف إدريس فى الفرافير لم يكن إلا استحياء لبعض الأساليب أو التيمات الشعبية . وهو لم ينفرد بذلك وحده ، فنفس التجربة تكررت عند رشاد رشدى فى مسرحيات مثل « اتفرج ياسلام » و « بلدى بابلدى » . وتوفيق الحكيم نفسه فعل ذلك فى « الصفة » ، التى أفاد فيها من تراث الكوميديا المرجلة المصرية ثم عاد بعد ذلك إلى مسرحه الذهبى المجرد فى الطعام لكل فم وغيرها ، وصمير العصفورى استفاد من التراث الشعبى فى إخراجه لمسرحيات مثل الملك معروف وأبو زابد الهلالى ثم عاد ليقدم - تجربة مسرحية مبنية على إحدى قصص تشيكوف وتستفيد من تجارب المسرح الحى الأوروبى . وكل هذه المحاولات التى استلهم فيها رجال المسرح المصرى التراث الشعبى لم تكن الإنجازات فنية تقتضيها ضرورات التعبير عند الكاتب أو المخرج ، دون أن تشكل فى الواقع تيارا نحو مسرح مصرى صميم . ذلك لأن هذه التجارب تستند بدورها إلى تراث الدراما الغربية . ولا يمكن أن تعد مسرحية مثل الفرافير أو اتفرج ياسلام أو أبو زيد الهلالي أكثر مصرية من مسرحيات أخذت مادتها مباشرة من واقع الحياة المصرية واستندت إلى تقاليد الدراما الواقعية مثل « الناس اللي نحت » و « عيلة الدغوى » و « السبسة » أو « المحروسة » .

ولنعُد إلى المسرح الإقليمى ، حيث تشكل ظاهرة البحث عن قالب مصرى للمسرح قلقا حادا لرجالات هذا المسرح . ولابد أن نشير فى هذا المجال إلى تجربة مسرحية ظهرت فى أوائل السبعينات . عندما قاد عبد

شيء . وبالمثل فإن العرض المسرحي العاجز عن التواصل مع الجمهور في عمومته هو بعيد عن روح المسرح وطبيعة رسالته . فإذا كنا قد رفضنا السطحية والمباشرة والتعليمية ، ورغبنا في مسرح قادر على التواصل مع الجمهور ، فلا شك أنه لابد أن تتوافر لهذا المسرح قيم جمالية معينة وإحدى هذه القيم هي الغموض . والغموض في الفن Ambiguity - كما عرفه الناقد إيمسون بوضوح - هو وفرة المعنى ؛ أي أن العمل لا يقدم على مستوى الدلالة المباشرة ، بل يكون له أكثر من بعد ، وهذا ما يفرقه عن العمل غير الفني . لكن الغموض الفني لا يعني في الوقت نفسه أن يتحول العمل الفني إلى معضلة محيرة ، إذ إنه يصبح عيبا عندما يكون نتيجة لضعف الأفكار التي نحاول أن نغطي عجزها بالغموض المتعمد .

والذي لا شك فيه أن عرض (ليالي الحصاد) إنما ينتمي إلى هذا النوع الذي تحول فيه الغموض إلى عيب . وقد ذكر الناقد أحمد عبد الحميد في الندوة التي صاحبت العرض أن هذا النص الذي كتبه محمود دياب منذ أكثر من اثنتي عشرة سنة والذي عرض أكثر من مرة ، لم يلاق في أيها أي استجابة جماهيرية ، إنما يكشف عن عيب في النص نفسه ، وفي قدرته على التواصل مع الجمهور ، ومن جهة أخرى فإن تمزق مخرجه بين صيغة السامر البسيط وآليات الإخراج المعقدة ، جعل العرض يفتقد التناسق في الشكل ، فضعف ذلك من عجزه على التواصل . وهذا العجز يلزم العرض قطعاً ، سواء تم العرض في مسرح محدود للمتقنين كمسرح الطلبة ، أو في مسرح يقدم للجماهير العريضة كالمسرح الإقليمي لأنه عجز يتعلق بالعرض نفسه وليس المشاهد . ولأننا مطالبين بأن نصف هذا العرض بأنه عرض تجريبي مجرد هذا العجز ؛ فليس كل عرض تجريبي عرضاً غامضاً مفتقداً بالضرورة للتواصل مع جمهوره . كذلك فنحن لا نتفق مع رأي الأستاذ أحمد عبد الحميد في أن العروض التجريبية مرفوضة على إطلاقها في المسرح الإقليمي ، بل إن التجريب يمكن أن يكون أحد الوسائل المهمة لخلق مسرح جماهيري ناجح .

ولو كان عرض مسرحية «ليالي الحصاد» مقصوداً به حقاً أن يقدم في مسرح محدود للمتقنين في العاصمة لربما أعني صاحبه من كثير من اللوم الذي وجه إليه عندما قصد أن يخرج المسرح الإقليمي ، ذلك أنه وهو يخرج هذا المسرح - حتى ولو قصد إلى التجريب - كان عليه وهو يتقن النص ويخرجه أن يضع في حسابه بشكل رئيسي أنه يقدم عمله للجماهير العريضة في أقاليم مصر . ولكن يبدو أن بعض مخرجي المسرح الإقليمي لا يضعون هذا الأمر في حسابهم وهم يخرجون أعمالهم ، بل يبدو أنهم - لانتباههم إلى المسرح الإقليمي - يلجأون بسبب هذه الحساسية وحدها إلى الغموض والتعقيد المتعمد ، متناسين أن الفن العظيم هو الفن البسيط والموفور المعنى في الوقت نفسه ، وأنه كي يتحقق يحتاج إلى موهبة وجهد عظيمين .

على أن الغموض في بعض عروض المسرح الإقليمي لا يتأثر فقط بما أشرنا إليه من أسباب ؛ فهناك أحياناً الرغبة في مخاطبة الجمهور بأمور قد يتصور صاحبها أنها ربما لا تلتفت من الرقيب . وهو نوع من المسرح يسمى عادة بمسرح الإسقاط ، وقد نشأ هذا المسرح في مصر منذ الستينات

ونفس الشيء انتهى إليه عرض المسرحية الأخرى «قطعة بسبع تراوح» ، الذي حاول فيها مؤلفها ومخرجها رأفت الدويري أن يعود إلى بعض أشكال المسرح الفرعوني . وفي محاولة منه للتأصيل إذا به يجاوز الحد إلى تلفيق أحد الطقوس الفرعونية وإظهارها على أنها تحدث في واقع قرية مصرية معاصرة ، فانتهى إلى لون من التغريب يتناقض مع ما كانت ترمي إليه المسرحية من إحداث هزة قومية لدى الجمهور . وقد حاول المؤلف أن يحدد في نصه كل ما يستطيع من طقوس فرعونية وعربية ومصرية حديثة ، حتى جاء العرض أشبه بمتحف طقسي ، يحتاج لاستيعابه إلى جمهور خاص من علماء التراث الشعبي . وعلى عادة الطريقة الشافعية حشد المخرج للعرض جمعا من المنشدين الذين يشكلون الزفة الشعبية ، لكنه لم يستطع أن يسيطر عليه ، فاستحال إلى ما يشبه الزفة مفتقدة أي إيقاع . إن هذين العرضين - برغم كل ماسبقناه من نقد لها - هما ، بلا شك ، أكثر عروض المسرح الإقليمي التي شاهدتها طموحا . ولا شك في أن طموح كل من المخرجين الفني أبعد مدى من الطريقة الشافعية ، لكن الطريقة الشافعية التي حاولا تقليدها هي أكثر انساقاً مع نفسها ، وسيطرة على أدواتها ، في حين أن كلا المخرجين عباس أحمد ورأفت الدويري افتقدا هذه الميزة في عرضيهما ، فجاء الإخراج في كليهما أشبه مايكون باستعراض العضلات ، متمزقا بين محاولة التأصيل واللجوء إلى أكثر أشكال المسرح الغربي تعقيدا .

هذا التمزق يظهر بشكل شديد الوضوح في عرض عباس أحمد الأخير في السويس «ليالي الحصاد» ، حيث بدأ المخرج بشكل السامر ثم انتهى باللجوء إلى الآلية . ولا شك أن الآلية تتناقض تناقضاً تاماً مع شكل السامر البسيط . إن مسرحية الفرافير لم تحقق طموح كاتبها في شكل مسرح مصري صميم ، ولكنها مع ذلك جاءت عملاً شامخاً ؛ لأن مبدعها استطاع أن يصهر فيها كل ثقافته وخبراته وتجاريه المحلية ، وأن يجعل الشكل متسقاً مع نفسه ولأنها خرجت بصدق من أعماق فنان مبدع فقد كانت عملاً أصيلاً بكل المقاييس .

وبهذا المعنى يمكن أن نفهم معنى الأصالة في الفن . أما كل تلك المحاولات المتعمدة لما يسمى بالتأصيل فلا تعدو أن تكون استعراض عضلات ، ولن تكشف إلا عن ضحالة موهبة أصحابها أو تمزقهم ، وسوف يطوبها النسيان .

ويمرنا الحديث عن عرض مسرحية (ليالي الحصاد) لعباس أحمد إلى مشكلة تؤرق كثيرين من متفرجي المسرح الإقليمي ، تفجرت بشكل سافر في الندوة التي صاحبت العرض وحضرها عدد من نقاد المسرح ، ألا وهي مشكلة الغموض ، التي نلتقي بها أحياناً في بعض عروض هذا المسرح الذي يفترض أنه يقدم إلى بسطاء الناس في الأقاليم . فلقد اتفقت آراء كثير من هؤلاء النقاد على أنه جاء غامضاً بدرجة تجعله لا يصلح إلا لأن يقدم في مسرح تجريبي ، كمسرح الطلبة في العاصمة ، لا في مسرح جماهيري كالمسرح الإقليمي . ومرة أخرى نعود إلى المعادلة الصعبة في التوفيق بين طموح فنان المسرح الإقليمي وطبيعة هذا المسرح المرتبط أساساً بجماهير الناس في مجموعها وفيهم الأميون من الفلاحين البسطاء . ولقد سبق أن رفضنا صيغة المسرح الذي لا يقدم عروضه إلا على مستوى سطحي أو مباشر أو تعليمي ؛ فمثل هذا المسرح لا ينتمي إلى الفن في



إن فنانى المسرح قد يلجأون إلى الإسقاط - كما ذكرت - على حساب فهم ، لكن المسرح الحقيقى هو ما يتجاوز القضايا الجزئية والمحددة إلى قضايا الإنسان الأشمل والأرحب . وهذا ما نأمل أن يكون عليه مسرحنا المصرى إذا ما استطاع أن يتخلص من بعض عقده وأوهامه .

لكن تأثير المسرح الإقليمي بمسرح الإسقاط يبدو أثره قويا في القالب الذى انتهى إليه هذا المسرح . فن المعروف أن مسرح الإسقاط يعتمد على معالجة حادثة من التاريخ أو أسطورة أو حكاية خيالية (فانتازيا) ليسقط من أحداثها على العصر . ومع أن كثيرا من عروض المسرح الإقليمي لم يخرج لهذا الهدف على التعيين ، فإن الكثرة الغالبة منها قد انتهت إلى نفس المادة التى يستخدمها مسرح الإسقاط ، فأصبحت أحداث التاريخ والقصص والأساطير الشعبية هي المادة الرئيسة التى تقوم عليها هذه العروض بعد أن انتهت إلى المقاطعة شبه التامة للواقع . وربما ساعد على ذلك انتشار تيار الرغبة الجارفة في التأصيل ، حتى صار الأمر كما أشرنا من قبل - بمثابة المؤضة في المسرح الإقليمي . فالقصة لابد أن تكون تاريخية أو من الأدب الشعبي ، تصاحبها الموسيقى والرقصات الشعبية . وغالبا ما يدور الموضوع حول «تيمة» الحاكم والمحكومين ، والقضايا المطلقة للظلم والعدل . وقد كان هذا واضحا في مهرجان المسرح الإقليمي في عام ٨٠ ، فسرديات مثل «سيف زى اليزل» و«قطعة بسج ترواح» و«الملك هو الملك» و«عالم على بابا» و«يلغنى أياها الملك» و«أمر إخراج» و«شيك ليك» كلها تحمل نفس الملامح ، وتدور حول نفس الموضوع . ومع أن استلهام التاريخ أو القصص الشعبي مادة للتعبير المسرحي هو أمر لا غبار عليه في حد ذاته ، فإنه عندما يتحول إلى شبه تيار جارف ، ويكون هناك إصرار على نفس الصيغة حتى لو لم تلاق مثل هذه العروض أى نجاح يذكر ، فإن الأمر يتحول

نتيجة للرقابة السياسية الصارمة ، التى دفعت كثيرا من كتاب المسرح إلى التلميح بما لم يكونوا يستطيعون قوله صراحة ووضوحا . ومع أن مسرح الإسقاط غالبا لا ينتج إلا مسرحا محدود القيمة الفنية فقد يكون له ضرورة قومية عندما يكون ملجأ أمام الفنان لمخاطبة جمهوره بما لا يستطيع التصريح به . وطبيعى أن الفنان في هذه الحالة لا يضحى بالقيم الفنية لعمله في سبيل هذه الرسالة ، بل إنه يضحى بما يكفل للعمل خلوده ؛ ذلك لأن مسارح الإسقاط - إلا في استثناءات قليلة - تكون مرتبطة بقضايا وقتية ، يفقد العمل بعدها قيمته مادام لم بعد هذه القيمة وجود . وإنه لمن المدهش جدا أن مسرح الإسقاط قد بقى أثره ونحن في بداية الثمانينيات ، بعد أن تغيرت الصورة كثيرا فأقيمت في البلاد معارضة تستطيع أن تمارس عملها في صراحة . ومن الطبيعى أن ما يقال في مقال هو أجدى مما تقوله المسرحية تلميحاً . كذلك مما يزيد من دهشة المرء أنه في الوقت الذى يقدم فيه المسرح القومى المصرى عملين للكاتب سعد الدين وهبة ينتقدان المجتمع في وضوح وشراسة ، وهما «سيادة المحافظ على الهواء» و«مسهرة مع الحكومة» ، مازال بعض فنانى المسرح يلجأون إلى التلميح بما يستطيعون قوله في النور .

لكنها يبدو أنها التزكة التى ورثناها من مسرح الستينات ، والتى لم نستطع أن نتخلص منها بسبب أوهام أو عقد نفسية مازالت فينا . لكن هذه الأوهام والعقد ليست من نصيب المسرح الإقليمي وحده بل مازلنا نلتقي بها في عدد من عروض المسرح المصرى ، حتى التى يقدمها القطاع الخاص ، والتى نجد في التلميح أحيانا وسيلة لا سترضاء بعض أفراد الجمهور . ولعل من الآثار الضارة الواضحة لمسرح الإسقاط ما انتهى إليه الحال من الابتذال لرمز مصر ، حيث أصبح يرمز لها في مثل هذه العروض بامرأة تكون أحيانا بيه وتارة خضرة ومرة نبوية الخ ، حتى أصبح الجمهور من فرط اعتياده هذا الرمز يسقطه أحيانا على شخصية قد لا يخطر ببال المؤلف أن يجعلها معادلا للرمز . وهذا مثل لما يتركه مسرح الإسقاط من استجابة سيئة في نفس الجمهور .

لأن مادته جاءت أساساً مع واقع حياة الناس ، ولأنه قد توافر له جاعة من الفنانين الجادين الذين يفهمون طبيعة المسرح ورسائله . كذلك أيضا قد نلتقى أحيانا بعروض ذات طموح هائل ، على نحو يجعل أحدها فخرا للمسرح المصرى كله ، مثل عرض « الملك هو الملك » ، الذى بلغ مستوى متميزا فى الأداء والإخراج . لكن الفراغ يظل قائما ليكشف عن الأزمة التى يعيشها المسرح الإقليمى من حيث إنه يغطى بنشاطه مساحة

من الوطن تفوق كثيرا ما هو منوط بمسارح العاصمة . وإذا كنا نلتبس للمسرح الإقليمى العذر من حيث إنه يعانى - كباقي المسارح الأخرى - من ندرة النص الجيد ، فإننا لا نستطيع أن نلتبس له كل العذر ، فالمشكلات البيروقراطية ، والمواصفات التجارية ، قد تحول بين بعض النصوص الجيدة التى لا نشك فى توافرها لدى المؤلفين المصريين وبين خشبة المسرح . ولكن المسرح الإقليمى ، الذى لا يعانى كثيرا من مثل هذه المشكلات ، يمكنه ، بشيء من الجهد والتخلص من بعض العقد النفسية وربما الشللية أحيانا ، أن يسعى إليها ويحصل عليها . كما أن المسرح الإقليمى يمكنه أن يستمد من تراث مسرح القطاع العام الفسح ، (والذى يرفضه هو نفسه لأسباب لا نعلمها ، مع أنه يستطيع - عن هذا الطريق - أن يحل أزمته) . والواقع أن هناك كثيرا من النصوص التى قدمت على مسارح العاصمة لكبار مؤلفينا ، لا يعلم جمهور الأقاليم عنها شيئا ، أو حتى الشباب من الجيل الجديد الذى لم يعاصرها .

إن لدى المسرح الإقليمى منيع لا يتفد ، وهو يستطيع أن يعود إليه إذا أراد . ولا نستطيع أن ندعى أن المسرح الإقليمى لم يلجأ إلى الريبورتوار ، ولكنه يختار منه ما يناسب القلب الذى نعلق به دون غيره . فنصوص مثل « حبل على الخازوق » ، «عالم على بابا» تعالج مرارا وتكرارا ، فى حين أن نصوصا أكثر جودة مثل « عيلة الدوغرى » أو «كوبرى الناموس» أو «الفرج ياسلام» نادرا ما تمس .

ومع أن تجربة التخصيص التى يلجأ إليها المسرح الإقليمى حلا لمشكلة النص ليست بالاستحبة ، فإنه فى حالة اللجوء إليها من المفضل أن يتم تكليف كتاب يتمتعون بقدر من الثقة فى مستواهم الفنى ، لأن بعض العروض التى شاهدتها لنصوص ممصرة فى المسرح الإقليمى كانت دون المستوى الجيد ، مثل «الغريب» و«بحر العجب» . وحتى لو لم يجد المسرح الإقليمى النص الجيد اللازم له فإنه ، بوصفه مسرح هواة لا محترفين ، يستطيع أن يعمل بأسلوب المسرح الجماعى ، ويخلق عروضه بنفسه ، دون ما حاجة لمؤلف . وعندئذ يستطيع أن يعالج من القضايا ، ويخلق من الأشكال ، ما لا قبل لأسلوب المحترفين التقليديين به . وهذا يحرنا إلى الحديث عن آخر مشكلات المسرح الإقليمى وأهمها ، وهى نوعية أسلوب العرض .

لقد سبق أن أوضحنا أن المسرح الإقليمى هو أساسا مسرح هواة ، بمعنى أن أغلب العناصر العاملة فيه من مخرجين وممثلين ومصممين ديكور .. الخ . يتخذون من العمل بالمسرح هواية لهم ، فأغلبهم ليسوا متفرجين أو عاملين بالمسرح يتقاضون أجورا نظير عملهم . صحيح أن عروض المسرح الإقليمى مدعومة ، بمعنى أنه يتاح لها ميزانية ولو

إلى ظاهرة غريبة . لقد قام المسرح اليونانى القديم على معالجة لأساطير الآلهة الإغريق فى علاقتهم بالبشر ، ولكن هذه الآلهة كانت حية فى وجدان الشعب الإغريق الذى كان يمثل هو وآلته وحدة واحدة ، بل إن القصص التى قامت عليها هذه المسرحيات كانت قصصا معروفة لدى العامة من الشعب ، بل كانوا يحفظونها عن ظهر قلب . فهل العالم الذى تقدمه عروض المسرح الإقليمى هو عالم مرتبط وجدانيا بحياة الشعب المصرى ؟ وهل يجد فيه نفسه حقا ؟

إذا تفاضينا عن أن الكثير من هذه العروض هابط المستوى فإن الواقع يدلنا على أنها لاتلاقى استجابة جماهيرية تذكر . وهذا ما بدا واضحا فى المهرجان الذى سبقت الإشارة إليه ، والذى قدمت فيه بعض تلك العروض التى أشرت إليها . وحتى لو كانت هذه النوعية من العروض تلاقى فى وقت ما بعض النجاح الجماهيرى فإن الاستمرار على نفس الخط قد أفقدها جدتها ، وصرف الجمهور عنها (كما اعترف بذلك الأستاذ سيد الباجورى مخرج عرض «وظيفة شعرها أصفر» فى ندوة بنها التى سبق أن أشرت إليها) . ولا أنسى تعليقا لأحد المشاهدين من هواة المسرح ، الذى تتبع عروض ذلك المهرجان بالمشاهدة ، إذ قال : أحس أن هذه العروض تقدم لى جوا غريبا ، وعندما سألت عن السبب قال : إننى لا أرى فيها نفسى ، وهى فى الواقع لا تعالج أمور حياتنا . ولست أجد تعليقا أفضل على مثل هذه العروض مما قاله ذلك المشاهد . نعم لقد ضاق المسرح الإقليمى بنصوص مثل «آه يا بلده» ، وهو فى هذا على حق ، ولكنه بدلا من أن يقدم معالجة لواقع حياتنا ، تحرك آليا ، يحدد ذاته فى نطاق قالب معين للعرض ، تاه فيه وسط ليالى ألف ليلة وليلة ، وعالم الجبري ، وطقوس المعبد الفرعونى .

لكن الأمر المؤسف عند بعض فناني المسرح الإقليمى هو هذا الإصرار على التفریب والغموض المتعمد . ففى الندوة التى صاحبت عرض (ليالى الحصاد) وقف أحد مخرجى الأقاليم يقول فى تحد (نعم ، نحن المبدعين ، مخرجى الثقافة الجماهيرية ، مصرون على أن نخاطب الشعب بالغموض) . ولعل أقول لهذا المخرج «نعم ياسيدى فلتصروا ، حتى ينصرف عنكم الناس وتغلقوا أبواب المسرح» . لقد حاولت أن أجد تفسيراً لمثل هذا الإصرار على الغموض والتفریب المتعمد ، فى الجرى وراء الموضة ، وفى بعض الحساسيات والأوهام والعقد النفسية . ولعل أحداً يستطيع أن يقدم لنا تفسيراً أكثر إقناعاً .

على أنه إذا كان هناك بعض عروض المسرح الإقليمى التى تقصد إلى التفریب والغموض عمداً ، مثل «ليالى الحصاد» و«قطعة بسج ترواح» على أحد طرفى القوس المسرحى فإنه على الطرف الآخر هناك بعض لم يجاوز مستوى السطحية والسذاجة ، مثل «شيك ليك» و«المالك» . وبين الطرفين يكاد يكون هناك فراغ كبير ، إذ لا نلتقى إلا نادرا بنوعية من العروض الجيدة المستوى ، القادرة على التواصل الحى مع جمهورها ، مثل العرض الرائع الذى قدمته مؤخرا فرقة دسوق بعنوان (أمر إزالة) ، والذى يعالج من واقع البيئة قضية انتشار الدجل والشعوذة وسيطرتها على عقول الناس فى مجتمع متخلف . لقد قوبل هذا العرض بما يستحقه من إعجاب لدى الجمهور بشكل قلما نجد له نظيرا ،

ويرى كثير من المتابعين لعروض المسرح الإقليمي في مصر أن الليلة الواحدة لأحد هذه العروض تكلف أحيانا نفقات أعلى من الليلة الواحدة لأحد عروض المسرح القومي ، حتى لو افترضنا أن الداهيين إلى المسرح القومي جميعا مدعوون .

والأمر الآخر الذي يثير الاندهاش في عروض المسرح الإقليمي المصري هو الاتجاه نحو عروض الإنتاج الكبير ، مع أن مسارح الهواة غالبا ما تتجه نحو العكس . . وهم عادة عندما يقومون بإنتاج مسرحية يبحثون عن النص الذي يمكن أن يعطي الفرقة الفرصة في أن تجد لكل ممثل فيها دورا . وربما لهذا السبب يمكن أن ينبذ نص جيد ؛ لأنه لا يعطي الفرصة إلا لثلاثة أو أربعة من الممثلين . وليس هذا فحسب ، بل إن المخرجين لهذه الفرق - طبقا للقالب الذي انتهى إليه المسرح الإقليمي - سرعان ما يضاعفون عدد الممثلين بإضافة المنشدين والراقصين أو لاعبي العرائس . وبهذا ينتهي الأمر إلى عرض ضخم ، قد تعجز أغنى الفرق المسرحية المحترفة عن تحمله . وفي النهاية نجد المخرجين يتباكون بسبب ضعف الإمكانيات المتاحة لعروض كلفوا أنفسهم لإخراجها جهدا هو فوق طاقتهم أو طاقة الفريق الذي يعمل معهم . ولو كان الدعم متاح لهذه الفرق الإقليمية كبيرا بالقدر الذي يتمناه مخرجو المسرح الإقليمي فإن النتيجة حتما ستكون واحدة بالنسبة لعروض الإنتاج الكبير في مثل هذا المسرح . ذلك أن هؤلاء المخرجين حتى لو كانوا قد بلغوا أعلى مستويات الحرفية لفن المسرح - وهو الأمر الذي ينبغي أن نعرف جميعا أنه ليس صحيحا ، على الأقل بالنسبة لأغلبهم - فإن سيطرة المخرج على مجموعة الممثلين الهواة في عرض كبير لن تكون كافية بالقدر الذي يظهر مثل هذا العرض بالمظهر اللائق . كذلك فإن إمكانيات فريق الممثلين الهواة ، الذين يكاد أغلبهم لا يعرف أوليات المسرح ، سوف تعجز في مثل هذا العرض عن أن تصل إلى المستويات المطلوبة من الجودة . والنتيجة غالبا في مثل هذه العروض تكون متواضعة جدا .

إننا لا ننكر أن هناك محاولات كثيرة في فرق المسرح الإقليمي نحو نوع من الانتشار كتبادل الزيارات بين الفرق بعضها والبعض الآخر ، أو نقل الفرق لتقديم عروضها في بعض قرى المحافظة أو في المهرجانات المختلفة ، مثل المهرجان الذي يقام في « السامر » أو مهرجان العريش ، أو باستضافتها لتعرض على أحد المسارح في القاهرة ، ولكنها جميعا محاولات محدودة ، يقف أمامها جميعا ضخامة عدد الفنانين المشتركين في العرض ، ووسيلة إعاشتهم في المدن التي ينقلون إليها ، إلى جانب الصعوبة في نقل الديكورات التي لا تكون غالبا في شكل مبسط يسهل حمله ونقله . وهذا كله يحول دون الانتشار المطلوب لفن المسرح الذي هو المهمة الأولى للمسرح الإقليمي .

إن ما نطمح فيه حقا هو شيء أكبر من ذلك كثيرا . لا نريد مجرد عروض تقدم في ليال لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة ، أو يكون انتشارها ألقيا محدودا يجرى تبعا للصدفة أو لمبادرات فردية ، وإنما نريد عروضاً يتمكن من مشاهدتها الآلاف . نريد لمسرحنا الإقليمي أن يغزو الملايين من أفراد الشعب ، بل أن يصل إلى كل فرد فيه . ولكي نصل إلى هذا

بسيطة ، وهو ما لا يتوافر لمسارح الهواة . كذلك نجد أن بعض أولئك العاملين في هذا القطاع المسرحي هم من موظفي الدولة المتفرغين للعمل المسرحي . وصحيح أن النصوص المقدمة إلى هذا المسرح ليست هبة من أصحابها بل يتقاضون مقابلا عنها ، وكذلك يتقاضى المخرجون مكافأة عن عروضهم ، ولكن البنية الرئيسية للمسرح الإقليمي تشكل أساسا من الهواة .

وإذا كان المسرح الإقليمي هو مسرح هواة مدعوم من الدولة بهدف تقديم خدمة مجانية للجمهور ، فإنه إذن لا يختلف عن مسارح الهواة إلا في أنه يلقى هذا الدعم . هذا ما يجعل مهمته أكثر سهولة من مسارح الهواة الأخرى ، التي تتحمل فرقتها كل العبء ، وفي الوقت نفسه يلقى على هذا المسرح مسئولية أكبر ، لكن أسلوب العرض في كل منها لا يفتقر من حيث الطبيعة . وهو يختلف - بلا نزاع - عن مسرح المحترفين ، بما فيها ذلك المسرح التابع للدولة .

إن مسرح الهواة يختلف أساسا عن مسرح المحترفين من حيث إنه لا يمتلك في أغلب الأحوال خشبة مسرح ثابتة ، يقدم عليها عروضه ، بل إنه ربما لا يرغب في ذلك على الإطلاق ؛ فهذه النقيصة تعد بالنسبة للهواة ميزة ؛ إذ إنهم غالبا ما يرغبون عن تقديم عروضهم بالشكل التقليدي ، ويؤثرون تقديمها بأسلوب غير تقليدي في أماكن التجمع الجماهيري : في النوادي والمنتزهات العامة والحقول والمقاهي وعلى الشواطئ وفي الساحات . وهم في معظم الأحيان لا يهتمون بإقامة منصة عرض ، بل يأخذ العرض غالبا شكل الحلقة ، فيكون أشبه بمسرح « الأربنا » الذي أصبح بمثابة الشكل الرئيسي للعروض المسرحية على امتداد العالم .

ومسرح الهواة عندما يفعل ذلك إنما يرغب في أن ينقل رسالته إلى الجماهير ، وهي نفس الرسالة التي للمسرح الإقليمي كما نتصورها ، أي غزو الجماهير في عقر دارها بالمسرح .

لكن لتأمل أسلوب العرض في واقع المسرح الإقليمي المصري بوصفه أساسا مسرح هواة . إننا في أغلب الأحوال - باستثناء عروض قليلة تعمل بأسلوب الهواة - نجد أن عروض هذا المسرح تتناقض مع نفسها ، وتقدم بنفس الشكل التقليدي لمسرح المحترفين . ومع أن أغلب عواصم المحافظات ومدنها الكبرى لا تملك مسارح ثابتة مجهزة فإن الإصرار على العرض التقليدي لا يترزع في المسرح الإقليمي ؛ إذ إنه حتى لو لم توجد دار للمسرح ، مجهزة وثابتة ، فالفرقة تتحارب بكل الوسائل من أجل الحصول عليها وإن اقتضى الأمر تأجيرها بأسعار ربما كانت باهظة . ومع كل هذا السعي الدؤوب للحصول على مسرح لتقديم العرض فإن هذا العرض قد لا يجاوز في أغلب الأحيان أباما معدودة ؛ إما لأنه يكون قد استهلك جمهوره من المدعوين ، وإما لأن إمكانية العرض على المسرح لا تتجاوز هذه الأيام بالتحديد . وكم أحزنني أن علمت أن عرضا مثل « قطرة بسبع ترواح » ، الذي أقيم في العام قبل الماضي بالفيوم ، لم يجاوز عدد ليالي عرضه الثلاث ، برغم الإنفاق عليه في سخاء ، وبرغم الجهد الذي بذل في إخراجة . ذلك لأن مجلس المدينة الذي تتبعه الدار المسرحية لم يسمح إلا بهذه الفترة المحدودة .

التي نجحت لدى الجمهور من مشاهدة كوميديات القطاع الخاص التي تعرض دائما من خلال جهاز التلفزيون جنبا إلى جنب مع المسلسلات الرديئة . إننا لو تغاضينا عن ذلك فستكون كمن يضع رأسه في الرمال . وعلينا أن نخلص جمهورنا شيئا فشيئا من أثر تلك الاستجابات السيئة ؛ فلا داعي لأن نقدم إليهم عروضاً شديدة الجفاف ؛ لأنهم لن يستجيبوا لها حتماً . وإذن فلنخلص عروضنا من التعقيدات والتعقيدات والتعقيدات المعقدة ؛ ولنجعلها بسيطة ممتعة بقدر ما نستطيع ؛ ولتأكد أن العمل الفني الجيد هو الذي يقدم نفسه في سهولة إلى الجمهور ، لا العمل الذي يتعالى على جمهوره . ولتكن الصيغة التي توفق بين البساطة والعمق هي دليلنا . ولن نصل إلى أعمال بهذا المستوى إلا إذا تركناها تنضج في بطن . أما إذا قدمنا عروضاً تعتمد الغموض والتعقيد ، فسوف تكون النتيجة الحتمية هي أن يهرب جمهورنا إلى الإسفاف الذي نحاربه .

لقد سبق أن أشرت إلى أن محاولة التصدي للمعادلة الصعبة في إيجاد نوعية من العروض تصلح لأن تقدم لساكني الحضر كما تقدم للأمين من الفلاحين في ريفنا يمكن أن تثرى ليس فقط تجارب المسرح الإقليمي بل المسرح المصري كله ، ذلك أن التصدي لهذه المعادلة لن يكون إلا بالبحث عن الصيغة الصعبة التي توفق بين البساطة والعمق . فإذا كان التصدي لهذه المعادلة هو بالبحث عن تلك الصيغة الصعبة فإننا نكون قد جعلنا من مسرحنا المصري تجربة بالغة العمق والثراء .

إن الفلاحين وحتى الأميين منهم لا تنقصهم التجربة الإنسانية العميقة ، برغم قدرهم الذي حال بينهم وبين التعلم . والمسرح لا يتخاطب معنا إلا بهذه اللغة الإنسانية . والفلاحون - برغم أميهم - قد نجدهم أقدر حتى من أهل الحضر في التفاهم بالتلميح لا بالتصريح . وتلك أيضا هي طبيعة لغة المسرح ؛ فمن المسرح إذن قادر على أن يخاطب الأميين من الفلاحين كما يخاطب أعلى الناس ثقافة ، مادامت التجربة الفنية ذاتها ناضجة . كل ما في الأمر أن المثقف - بحكم مداركه الواسعة التي اكتسبها من التعلم - قد يصل من التجربة المسرحية إلى مستويات أعمق من تلك التي يصل إليها غيره . لكن كلا من المثقف والفلاح الأمي سوف يضيق حتماً بالتجربة المسرحية غير الناضجة ، التي تغطي ضحالتها باستعراض العضلات . كذلك قد تستطيع بعض المسرحيات ذات الاهتمام المحدود أن تخاطب المثقفين وحدهم ، في حين أن المسرحيات ذات الاهتمامات الإنسانية الشاملة يمكن أن تخاطب الفريقين . مسرحية مثل «بيجاليون» لتوفيق الحكيم ، التي تناقش العلاقة بين الفنان مبدعا وعمله الفني إنما تخلق اهتماما ذهنيا محدودا ، ولن تخاطب إلا فئة المثقفين . وهذا هو الحال مع مسرحية مثل «الوافد» ، التي تقصد إلى مهاجمة نظام سياسي بعينه . وأيضا مسرح العبث الذي يعرض وجهة نظر معينة في حياة الغرب بعد الحرب العالمية الثانية ، هو مسرح يثير اهتماما محدودا ، ولن يستمتع به إلا المثقفون .

لكن مسرحية بالغة العمق والبساطة مثل «الفخ» لألفريد فرج ، يمكنها أن تخاطب كلا من المثقف والأمي ، بل تستطيع أن تخاطب الإنسان في كل زمان ومكان ؛ فهي وإن كانت تقوم على تجربة شديدة المحلية فإنها تهتم بإبراز التجربة الإنسانية في شمولها . علينا أن نقدم في عروضنا مثل

الهدف علينا أن نعمل بروح صاحب العقيدة المتعصب المصري على أن يعتنق كل إنسان عقيدته . إن المسرح هو قدرنا وعلينا أن نحمل صليتنا في عناد . إن رسالتنا ليست فقط العمل على توعية جماهير شعبنا من البسطاء والأمين في أعماق أعماق الريف بل أن نقاوم في استمالة الأثر الخرب لذلك الجهاز الإلكتروني الخفيف القادر على أن يصل برسائله المضادة إلى كل بيت في سهولة ويسر . إن الجهد البشري الذي نحفره لإرادة صلبة وعقيدة راسخة ، يستطيع أن يكون أسرع انتشارا وفعالية حتى من الأثير .

ولكي نحقق ذلك بوصفنا جنودا عاملين في حقل المسرح الإقليمي علينا أن ننبذ كبريائنا وحساسيتنا بأننا لا نقل شأنا عن المسرحيين المحترفين ، وأننا قادرون على أن نفعل ما يفعلون ، في حين أننا يجب ألا نفعل ما يفعلون ، لأن رسالتنا تختلف . فليس المطلوب أن ندخل معهم في مباراة ثبت فيها تفوقنا عليهم ، بل المطلوب أن نمضي في طريقنا المختلف بوصفنا هواة وأصحاب رسالة عاملين في حقل المسرح الإقليمي . علينا - قبل كل شيء - أن ننبذ إحساسنا بتضخم الذات ، وأن نفرغ من الإنتاج الكبير الذي لا قبل لنا به ، وليس هو مجال عملنا ، إلى الإنتاج الصغير البسيط . لتكن عروضنا لا تتجاوز الساعة ، ولكن لتتقنها . لتتجه إلى مسرحيات الفصل الواحد ، التي أهملناها تماما لأنها لا تشيع غرورها . إن هذه المسرحيات التي لا يشتمل عرض إحداها إلا على عدد محدود من الممثلين هي أفضل العروض التي يمكن أن نسيطر عليها وأن نقلها في يسر لتعرض في التجمعات الشعبية المختلفة لشعبنا ؛ إذ ليس المطلوب هو أن نحقق ذواتنا من خلال أحد العروض ، بل أن نحققها من خلال الانتشار الواسع المدى لعروضنا الجيدة بين الجماهير . علينا ألا نسعى في استمالة للحصول على دار عرض نقدم فيها عروضنا بالأسلوب التقليدي ، ولكن لنسعى في استمالة إلى أن نجعل الدولة توفر لنا العربات التي تنقلنا مع ديكوراتنا البسيطة إلى مناطق تجمع الجماهير ، لنعرض عليهم فننا بأسلوب المسرح الفقير . إننا بهذا الأسلوب سنكون قادرين على الإفادة من كل أفراد الفريق في أكثر من عرض ، لا في عرض واحد كبير قد ينوءون بحمله .

وإنه لمن الغريب أننا في الوقت الذي نبحث فيه عن صيغ لتأصيل مسرحنا ، مثل السامر أو عروض الحواة ، نسعى لتقديم عروضنا على خشبة المسرح الغربي بشكله العتيق ، حتى لو التجأنا إلى مثل هذه الصيغ نفسها ، وليس عرض فرقة السويس (ليالي الحصاد) إلا نموذجاً لهذا التناقض الغريب ، ويزداد هذا الأمر غرابة عندما نعلم أن عروض الحواة في الغرب قد أصبحت تقدم من خلال أساليب تشبه هذه الصيغ التي نشدق بها كثيرا ولا نعرف كيف نستخدمها الاستخدام الأمثل . لقد سبق أن تحدثت عن أن التجريب لا يتناقض وطبيعة المسرح الإقليمي . وأضيف إلى ذلك أنه الوسيلة المثلى لحل كثير من مشكلات هذا المسرح . ولكن لا أقصد بالتجريب في المسرح الإقليمي أن يكون تجريبا مطلقا ، كذلك الذي يمكن أن يقدم لفئة محدودة من المثقفين ، ولكنه التجريب الذي يضع في اعتباره تحقيق الشكل الأمثل لتواصل العرض مع جمهور تمتد قطاعاته من فئة المثقفين إلى أدنى درجات الأمية . وليس هذا فحسب ، بل علينا أن نضع في حسابنا الآثار الضارة

كان ؛ إذ لا يمكن أن يكون هناك مسرح للفلاحين والحرفيين لا يتخاطب إلا مع المشاكل الفنية وحدها . فلنقدم للفلاحين مسرح نهمان عاشور ؛ وليكن التقديم من خلال إعداد ما يتلاءم مع مسرحنا البسيط . إن مسرح نهمان عاشور ، ولو أنه يتعلق بمشاكل الطبقة المتوسطة من الموظفين والحرفيين ، استطاع صاحبه أن يتجاوز ذلك إلى اهتمامات عامة . ومن المؤكد أن الفلاحين سيتواصلون معه كما يتواصل جمهور الطبقة المتوسطة .

ولقد استطاع المسرح الإقليمي الأمريكي أن يشق طريقا للمسرح الأمريكي الوطني عندما نبذ أساليب عروض برودواي التقليدية . وبالمثل فإننا من خلال احتكاكنا الواسع المدى مع الجماهير في مسرحنا الإقليمي ، وتجاربنا الكثيرة والمتنوعة ، ستمو لنا الخبرات الكافية لنشق لنا طريقا نحو مسرحنا الوطني . وبذلك سنصل حتما إلى ما نرغب فيه من التأصيل ، دون أن نتعب أذهاننا في نظريات عقيمة ، أو نجهد أنفسنا بما لا طائل وراءه في البحث عن قوالب لمسرح مصرى صميم . إن المسرح ليس أبا الفنون فحسب بل هو رائد كل الفنون ؛ فإذا صعد صعدت معه ، بل صعدت معه أمتنا فكريا وثقافيا وحضاريا . وبذلك هي مسئولية المسرح الإقليمي ، الذي أصبح يقف وحده في الساحة الآن ، بعد أن تهاوت فرق القطاع العام والخاص على اختلافها . نعم تلك هي مسئوليته ، وبالحا من مسئولية فادحة .

هذه النصوص ؛ وسنجدتها بالوفرة المطلوبة ليس في تراث مسرحنا العربى فحسب بل في المسرح العالمى . نعم ، إن الفلاحين جديرون بأن يستمتعوا بتراث المسرح العالمى حتى بدون تمصير .. ولا ينبغي أن نستكثر عليهم أن نقدم لهم حتى مسرح شكسبير ؛ فمسرح شكسبير يحظى باهتمام إنسانى خالص ؛ وهو قادر على مخاطبة الفلاح ؛ بل إن الحدودوة الممتعة التى يتضمنها عادة مسرحه من المؤكد أنها ستلقى استحسانه . فلنقدم له إذن مسرح شكسبير باللغة الدارجة ، مع شىء من الإعداد الذى يناسبه ؛ وليكن التقديم من خلال شكل السامر . إنها تجربة جريئة ولكننا فى حاجة حقا إلى هذه الجرأة فى تجاربنا المسرحية فى الأقاليم . ومن المؤكد أنها لو نجحت فإنها لن تثرى تجربتنا الإقليمية فحسب ، بل تجربتنا المسرحية بشكل عام . نعم يجب أن نقدم فن التراث العالمى للفلاحين بشكله دون أن تعبث به أيدي التمصير . ولننبذ التجارب الفجة والسطحية التى تقدم إليهم ؛ فمن المؤكد أن مسرحية هابطة مثل « جاموسة عبد الباسط » لن تنمى فيهم إلا استجابة سيئة ، ولن تضيف جديدا لوعيهم الذى نحاول أن نرقى به ، وإنما ستهبط به لأنها دونه . إن خرافة التقسيمات الغربية على الفن المسرحى ، مثل مسرح الفلاحين ، يجب أن تتوقف ؛ إذ لا ينبغي أن يقتصر ما نقدمه للفلاحين على مشاكلهم وحدها ، فإننا بذلك نجعل المسرح يؤدي وظيفة إعلامية محدودة ليست من طبيعته . كذلك لا ينبغي أن نرفض مسرحية تعالج هذه المشاكل إذا كان لها البعد الإنسانى الذى يستطيع أن يخاطب الإنسان أيا



الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

الجديد

أوسع المجلات الثقافية انتشاراً
تصدر كل ١٥ يوم "نصف شهرية"
رئيس التحرير د. رشاد رشدي

الثقافة

الحورية • الأصالة • المعاصرة
تصدر كل شهر
رئيس التحرير د. عبدالعزیز الدوقی

القصة

مجلة فصلية دورية
تصدر عن نادي القصة
بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس التحرير ثروت أباظة

المسرح

مجلة الثقافة المسرحية - شهرية
تصدر عن المجلس الأعلى للثقافة "لجنة المسرح"
والهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس التحرير د. سمير سرمان

فصول

مجلة النقد الأدبي
فصلية تصدر كل ٣ شهور
رئيس التحرير د. عز الدين إسماعيل

تطلب فور صدورها من الباعة ومكتبات الهيئة وفروعها
بالقاهرة والمحافظات



دار الفتى العربى

بيروت . لبنان

أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

أصدرت حديثاً

سلسلة تنابلة الصبيان

جلالة الملك نيمول الأول

تقدم الدار سلسلة كاملة من كتب الشرائط المصورة العربية تبدأها بقصة «جلالة الملك نيمول الأول». والسلسلة من أفكار ورسوم الفنان «حجازى» الذى حرص على تأكيد الأصالة فكراً ورسماً. وعلى تقديم هذه الأصالة فكراً ورسماً. وعلى تقديم هذه الأفكار والرسوم فى صورة مرحة وجذابة.

كتب الشمس

سلسلة تقدم اللوحات الفنية الرقيقة التى تصور الأطفال وعلاقتهم بالطبيعة من حوهم ونحب الطفل فى الجمال والعمل والحلم والشجاعة والأمل. صدر منها:

الصبي والشمس

زهرة القمر

قصص: د. محبوب عمر
رسوم: الفنان عدلى رزق الله

فلسطين فى طوابع البريد

(١٩٨٢ - ١٩٦٥)

كتاب هام فواة طوابع البريد ولكل عشاق فلسطين يضم أكثر من ٥٠٠ طابع بالألوان الكاملة وكل الاختام التى استعملت على أرض فلسطين منذ عام ١٩٦٥ حتى عام ١٩٦٧. والطوابع التى صدرت فى الوطن العربى والعالم حول موضوعات ورموز فلسطينية.

ساهم فى إنجاز الكتاب:

الدكتور نبيل على شعث

حسناء رضا مكداش

التصدير الفنى والإخراج:

الفنان محبى الدين اللباد

مكتبة التراث

فى العالم أدباء فرغوا حياتهم للكتابة للصغار مثل اندرسون. وأعمال أضافت إليها الإنسانية على طول التاريخ حتى اختلط الفرح بالخزع مثل خرافات ايسوب. وأعمال جمعت من شعبيات العالم مثل مافعل الأخوان جريم. كل هذا التراث الإنسانى نترجمه لك فى مكتبة التراث.

خرافات ايسوب

ترجمة: عبد الفتاح الجمل

حكايات خرافية من أمريكا

تأليف: فرانك. ل. بوم

ترجمة: صفاء زيتون

تطلب اصدارات الدار من
مكتبات الهيئة المصرية العامة للكتاب
وفروعها بالقاهرة والمحافظات

أصوُّك الدراما ونشأتها في فلسطين

إبراهيم السعافين



- ١ -

تمهيد.....

تصدت دراسات لنشأة الدراما في الوطن العربي في العصر الحديث^(١) ، وحاولت دراسات أخرى أن تتحدث عن الأصول التراثية التي استقى منها المؤلفون أعمالهم التمثيلية والمسرحية^(٢) ، وكان منطقياً أن يولى هؤلاء الدارسون لبنان ومصر عناية أساسية ، وهما القطران اللذان عرفا المسرح بشكل واضح منذ بدايات القرن التاسع عشر

وإذا كان من الصعب افتراض عزلة هذين القطرين عن الأقطار العربية الأخرى ، وبخاصة في بلاد الشام ، فإن الأقرب إلى الصواب أن نفترض انفتاح هذه الأقطار العربية على ما يجري في مصر ولبنان ، لما بين هذه الأقطار جميعاً من وئام الاتصال ، اجتماعياً وثقافياً وسياسياً . ولما كانت العناية قد تركزت على نشأة المسرح في لبنان ومصر ، وربما في سوريا ، نظراً لظهور بعض الرواد هناك ، فإن محاولة تبين النشأة في فلسطين ، ومعرفة الصلة القائمة بين ظهور الدراما فيها والنشاط الدرامي في الأقطار العربية التي كانت تشهد ازدهاراً ملحوظاً ، تبدو ضرورية ، خصوصاً إذا بدت بعض الملامح المميزة في فترة النشأة ، أي في النصف الأول من هذا القرن .

غير أن دراسة هذه الحقبة على وجه التحديد شائكة وعرة المسالك لأسباب عدة : منها : أن نشأة المسرح في فلسطين لم تجذب اهتمام مؤرخي المسرح العربي ، لضعف الحركة المسرحية في هذا القطر ، ولعدم انتظام التأليف ، ولتعثر التجارب ، ولعدم وجود خطة مسرحية وطنية تشرف عليها أجهزة حكومية رسمية^(٣) ، إذ ظلت المحاولات فردية مزاجية تخضع للظروف والاجتهادات . ومنها أن الظروف التي أحاطت بهذا القطر من أحداث وثورات ، ثم احتلال وتهجير جعلت من الصعب الحصول على النصوص المسرحية ، وعلى تدوين الجهود المسرحية والتمثيلية وتوثيقها . ولعل ظروف الإذاعة الفلسطينية أضاعت فرصة ثمينة في التعرف على النصوص التمثيلية التي كانت تبث بانتظام^(٤) ، إذ يذكر مؤرخو هذه الفترة أن المؤلفين أنفسهم لا يذكرون طبيعة مؤلفاتهم كلها ولا عددها^(٥) . وهذا يعكس انطباعاً واضحاً عن طبيعة هذه الفترة وظروفها . وظلت هذه الفترة في حاجة إلى دراسة ، تكشف عن طبيعة الحركة المسرحية بعامة ، وتحلل بعض الأعمال التي يتسنى العثور



عليها . وقد حاولت بعض الدراسات أن تعرض لهذه الفترة دون أن تقف عند النصوص لصعوبة الحصول عليها ، ولعدم قدرة المتوافر منها على أن يقدم صورة ما عن طبيعة التأليف المسرحي فيها .^(١) وربما اكتفت بعض الدراسات بالعرض تمثيلا مع منهجها الذي يجعل من هذه الفترة تمهيدا لا يمكن الوقوف عنده بالأناة والتحليل والتفصيل^(٢) ، ووعدت دراسات أخرى بدراسة وافية عن هذه الفترة^(٣) . ولم تخرج إلى حيز الوجود بعد ، ولعلها ستقع في مجال التاريخ الذي يرصد ويدون . وينشر الوثائق دون الالتفات إلى الجانب النقدي الذي يهتم بطبيعة النصوص ، وتحليلها وبيان مصادر تأثيرها .

ومع أن الحصول على النصوص، يمثل أهم عقبة تجبه الباحث في رصده نشأة الدراما في هذه الفترة ، فإن هناك إشارات مختلفة تتحدث عن ظهور أعمال درامية في فترة مبكرة يرجع بعضها إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر^(٤) ، لكتاب من فلسطين ، أو عملوا في فلسطين . وربما كان لاهتمام الإرساليات الدينية والتبشيرية بفلسطين أثر واضح في التوسل بالقوالب التمثيلية من أجل غايات دينية وعظمية^(٥) . ولا يمكننا أن نغفل الصلة الوثيقة القائمة بين فلسطين من جهة والحركة المسرحية في كل من سوريا ولبنان ومصر من جهة أخرى . فقد كانت الفرق المسرحية تزور فلسطين وتنتقل في مدنها^(٦) . بل إن بعض الممثلين اشتركوا في تمثيل مسرحيات محلية^(٧) . فالذي يتابع ماورد ذكره

من نصوص درامية في فلسطين يرى أن ذلك لا يتناسب مع طبيعة الحركة التمثيلية ، على الرغم من تعثرها وعدم وجود سند رسمي لها . فقد ذكر مؤرخو هذه الفترة عددا كبيرا من الفرق التمثيلية والأندية ، تأسست على مدى مايقرب من ثلاثين عاما^(٨) . ولعل هذا النقص في الأعمال المسرحية المحلية كانت تغطيه النصوص العربية ، فضلا عن الأعمال المترجمة التي اهتم بها المسرحيون اهتماما بالغا . بعد إخضاعها للعريب^(٩) . ومن الضروري أن نشير إلى أثر الترجمة في الأعمال المؤلفة ، حتى ليكاد الباحث يشك في أنها مؤلفة دون اعتماد جزئي أو رئيسي على نص أجنبي^(١٠)

غير أن هذا التأثير لا يعني أن البناء اللغوي في هذه الأعمال يفيد بصورة رئيسية من الآثار الأجنبية دون أن تظهر الشخصية الفنية الذاتية ، بل على النقيض من ذلك ، فإن شخصية الكاتب التي تستند إلى الموروث التراثي والشعبي تميز هذه الأعمال تميزا واضحا^(١١) .

وإذا كان الكتاب قد أفادوا من المسرحيات الأجنبية المترجمة فإنهم حاولوا ، حتى في ترجمتهم ، أن يضيفوا على أعمالهم روح الواقع المحلي . وأن يستلهموا البناء القصصي في التراث ، وبخاصة في التراث الشعبي^(١٢) . فحوروا النصوص ، وغيروا في بناء عناصرها ، لتلائم الذوق الشعبي أولا ، ولتتسق مع ذوق الكتاب ثانيا . لأن التناظر بين ذوق الجمهور وذوق الكاتب غير وارد بالضرورة وإذا كان هناك اختلاف في مستوى الوعي بالصناعة الفنية، فإن الروح الكامنة توحد بين الجمهور والكاتب مهما اختلف المستوى ثقافيا وفنيا وفكريا . ولم يكن الكتاب في فلسطين بمنأى عن نشأة الحركة المسرحية في لبنان وسورية ومصر كما ذكرنا ، فالصلات الثقافية والفنية وثيقة العرى ، ودواعي متوافرة لتوافر الوحدة السياسية في أقطار الشام ، ولوجود الوحدة الثقافية بين الأقطار العربية بعامه ، وبين بلاد الشام ومصر بخاصة . فالأجواق المسرحية تنتقل بيسر وسهولة ، والممثلون من مصر ولبنان يشتركون في مسرحيات تنفذ في فلسطين ، والمطبوعات والصحف تصل إلى أيدي الكتاب والقراء على حد سواء . ولما كنا لانطمئن إلى أن أسماء المسرحيات التي ظهرت في فلسطين هي كل حصاد هذا القطر من التمثيلات والمسرحيات ، فإن ماوصلنا مما ذكرته المراجع قليل ، لظروف فلسطين الخاصة ؛ إذ إن يعقوب صنوع ، أشهر كتاب المسرح في مصر ، في إبان النشأة ، لم يصل من أعماله كاملا إلا مسرحية واحدة^(١٣) . غير أن هذه الأعمال على قلتها تستطيع أن ترسم صورة قريبة من الدقة عن طبيعة التأليف المسرحي في هذا القطر ، ونحدد بعض الملامح المميزة ، التي تعطى هذا النتاج سمات خاصة ، ربما أملتها ظروفه التي بدأت تتضح للمتقنين الواعين منذ فترة مبكرة^(١٤) . ويمكن للصورة أن تكتمل في أذهاننا إذا ألمنا بأسماء المسرحيات التي لم نعثر عليها ، من خلال عناوينها أو بعض الإشارات التي وردت عن موضوعاتها ، والقضايا الأساسية التي تعالجها .



الموضوعات :

استمد الكتاب موضوعاتهم من مصادر مختلفة : فمنها ما استلهم من التاريخ البعيد أو القريب . من التاريخ المحلي أو القومي . ومنها ما اتصل بالقضايا الاجتماعية . والكتاب . في موضوعاتهم جميعا . يتأثرون التراث من جهة . والنصوص والمرجعات الغربية من جهة أخرى . دون أن نلاحظ فواصل حاسمة بين المنابع التي استقى منها هؤلاء الكتاب موضوعاتهم .

فمن الأعمال التي استلهمت قصص التراث . مسرحية « وفود النعمان » على كسرى أنوشروان « لمحمد عزة دروزة » إذ يصفها كاتبها بأنها « رواية عربية تاريخية تمثيلية » . ويلمح إلى مصدرها بقوله : « قرأت موضوع هذه الرواية في عدة كتب من كتب الأدب . فقام في خاطري أن أوسع الموضوع . وأدخل فيه بعضا من المعاني التي تجول في صدي ، وأظنها في صدر كل عربي يحزن لحالة قومه ، وينفطر قواذه ، مما وصلوا إليه من التخاذل والتشتت . والانحطاط عن مستوى الأمم الأخرى » (٢٠) . فالكتاب لا يفتي الغرض من تأليف هذه المسرحية ، بل يكشف عنه بوضوح . حين يوجه الشباب العربي إلى صورة من صور تاريخهم ، ليفيدوا منها . ولينبطلوا من قيود واقعهم . (٢١)

وقد كتب دروزة ثلاث مسرحيات أخرى لم نعر عليها (٢٢) ، غير أن عناوينها تكشف عن طبيعة الموضوعات التي تعالجها ، أولاهها : « آخر ملوك بني سراج » ، وهي تمثل ، كما يذكر الأستاذ دروزة ، نردى حالة العرب في الأندلس ، وتصور قنهم وانقساماتهم الداخلية التي نفذ منها الأسبان . واستردوا الأندلس . ويرى الكاتب أنها ينبغي أن تمثل عبرة للعرب في عصرهم الحاضر . وثانيها هي مسرحية « صقر قريش » ، التي تصور هرب عبد الرحمن الداخل من العباسيين ، وتأسيسه وأنصاره الدولة الأموية في الأندلس ، إذ تعد بدء حضارة باذخة استمرت سبعمائة سنة في الأندلس . فمن حق العرب - كما ذكر الكاتب - أن يمجّدوا تلك الحركة الأولى . وثالثها هي مسرحية « الفلاح والسمسار » ، أو « الملاك والسمسار » ، أو « الفلاح البائس » ، إذ لا يذكر العنوان جيدا (٢٣) . وهي المسرحية الوحيدة التي التفت موضوعها من الواقع مباشرة ، دون أن تتخذ التاريخ القديم إطارا لها . وهي تتحدث عن بيع الأرض عن طريق السماسرة الذين لا تهمهم إلا منافهم الشخصية الرخيصة . وتصور تسلط بنات اليهود على أبناء الأغنياء لاسترداد ثمن الأرض من البائعين ، على نحو ما فعلت « كوديت » الفتاة اليهودية ، فقد صادقت ابن أحد الأغنياء الذين باعوا أرضهم لليهود ، لتسرد الأموال بواسطة ذلك السمسار اللئيم (٢٤) . وقد استلهم نصار مسرحية « في ذمة العرب » (٢٥) من التاريخ القديم ، ومسرحية « شمع العرب » (٢٦) ، من التاريخ المحلي ، إذ تتناول « في ذمة العرب » الوشاية التي سعى بها عدى بن أوس لدى النعمان بن المنذر ، للوقية بينه وبين عدى بن زيد ، صاحب الفضل على النعمان في دعم نفوذه لدى كسرى ، فتنجح الوقية بقتل عدى بن زيد في سجنه ، ثم تنكشف الوقية بعد فوات الأوان ، لينال الواشي جزاءه العادل . وأما « شمع العرب » فتصور نزاعا بين قبيلتين ، ما إن عقدتا صلحا مؤقتا تبيها حتى

أدى سوء تفاهم بينهما إلى أن تعود الحرب جذعة من جديد ، ولكن محاولة جادة لإعادة الوئام والسلام بينهما تنجح أخيرا ، فيلتئم الشمل ، ويلم الشعب ، وتتوحد الغايات ، رمزا لاجتناب التنازع وأسباب الفرقة ، ولنشدان الوحدة القومية . ويبدو هدف الكاتب من خلال تقديمها الذي جاء فيه : « تقدمت الرواية إلى شبيبة المنتدى الأدبي في الآستانة ، مثال الألفة والاتحاد ، وعنوان الغيرة على تأليف كلمة العرب ، وإنهاض همهم لخدمة الوطن والدولة » (٢٧) .

وقد كتب جميل البحري روايات تمثيلية نشرها في « الزهرة » وعرف ببعضها في منشوراته ، فمن هذه الروايات « أبو مسلم الخراساني » : « وفاء العرب » : « وسقوط بغداد » : ومنها « حصار طبرية » ، وهي مأساة نسائية أدبية تاريخية ذات ثلاثة فصول وضعت خصيصا للآسيات والأدبيات وتلميذات المدارس ، ومنها « الوفاء العربي » ، وهي مأساة تاريخية أدبية ذات أربعة فصول . وأسهم نصري الجوزي بعدد من المسرحيات والتمثيلات التي استمد موضوعاتها من التاريخ العربي . ليسقطها على القضايا المعاصرة ، فله « تراث الآباء » ، أو « العدل أساس الملك » في فصلين ، معدة للأطفال ، وقد نشرت في فلسطين أول مرة في عام ١٩٤٦ ، وهي تتصل بأيام المأمون ، وتمجد فضائل المحافظة على أرض الأجداد ، وفيها تعريض بعملية بيع الأراضي في فلسطين (٢٨) . وله « ذكاء القاضي » وهي تصف محاكمة مشهورة جرت من قبل الخليفة هارون الرشيد (٢٩) . وأسهم محيي الدين الحاج عيسى الصفدي بمسرحية شعرية تاريخية هي « مصرع كليب » (٣٠) ، تتحدث عن حرب البسوس التي دارت وقائعها بين بكر وتغلب على نحو ما نعرف في قصص أيام العرب ، وتنتهي إلى الوئام ، بعد أن تفانى أبناء العمومة . وأسهم محمد حسن علاء الدين بمسرحية شعرية تاريخية هي « امرؤ القيس بن حجر » (٣١) ، تتحدث عن موقف الشاعر الكندي من مقتل والده ومطالبته بثأره . وكذلك كتب برهان الدين العبوشي « وطن الشهيد » (٣٢) ، وهي مسرحية شعرية من التاريخ المعاصر تتحدث عن الثورة العربية الكبرى ومآلاتها من أحداث ، نجم عنها استعمار الوطن ، وتعرضه لمؤامرة تأسيس وطن قومي لليهود فيه . وقد أتبعها بمسرحية أخرى دعاها « شبح الأندلس » ، وهي تدور حول نكبة فلسطين ومعركة جنين (٣٣) .

وإذا كان اهتمام الكتاب قد انصب على القضايا الوطنية والقومية ، من خلال اصطناع الإطار التاريخي لإبراز قيمة الرمز الأساسية ، فإنهم لم يغفلوا القضايا الاجتماعية الإنسانية ، على سذاجة المعالجة أحيانا ، وسطحية الرؤية أحيانا أخرى . فقد كتب جميل البحري ، مثلا ، مسرحيات وعرب أخرى ، تحاول أن تتناول قضايا اجتماعية ، منها مسرحية « سجين القصر » (٣٤) . وكتب حنه شاهين مسرحية « جزاء الفضيلة » (٣٥) . وهذه المسرحية - كما تقول المؤلفة - « قصة سمعنا منذ حدثي ، وقد بقي أثر قليل منها في ذاكرتي ، فبنيت عليها رواية أخلاقية تمثيلية ، يكون في مطالعتها أو تمثيلها فائدة أدبية للمجموع » (٣٦) . وتحاول هذه المسرحية أن تصور المتاعب التي يلحقها الفضلاء المحسنون من الأوغاد الأشرار ، غير أن العاقبة الحسنة تكون من نصيب الأخيار . في حين يلقي المسيئون جزاء إساءتهم عاقبة وخيمة .

مراكش السابق مولاي عبد الحفيظ من جمعية نهضة التمثيل الأدبي^(١١).

الحبكة والصراع :

من يتأمل الأعمال المسرحية يلحظ أنها تتأثر التراث الشعبي في بنائها . ولعل ذلك يبدو بوضوح في الحبكة والصراع . غير أنها - مع ذلك - تتفاوت في تجسيد ذلك من مسرحية إلى أخرى . فقد بنى محمد عزة دروزة مسرحيته «وفود النعمان على كسرى أنو شروان» ، على حكاية استقفاها من كتب الأدب ، حاول أن يوظفها في التعبير عن فكرة الوحدة العربية في وجه الأطماع التي تحيط بالأقطار المتناحرة المتخاصمة . إن جل اهتمام المؤلف يتجه إلى الهدف السياسي الذي جهد في التعبير عنه فأسقط مشكلات الأمة العربية المعاصرة على هذه الفترة التاريخية المناسبة . غير أن المؤلف ضحي - من أجل هذه الغاية - بالبناء الفني ، فبدا الصراع خافيا لا يكاد يشعر به أحد في الأغلب الأعم ، وظهرت الحبكة مفككة عبر سرد الحكايات والمواقف والمواعظ والأقوال الحامسة والخطب البليغة . ولم تستطع أن تلم جزئيات الأحداث لتنمو صعدا . وإنما بدت مسطحة عادية تخلو من حيوية الحركة والصراع .

لقد كان بوسع المؤلف أن يقيم الحبكة حول فكرة أو موقف أو حدث ينمو الصراع من خلاله في نفس المثلث شيئا فشيئا ، غير أنه حرم المسرحية من ذلك ، وترك الفصول تتوالى دون أن يكون للفصول أو المشاهد قيمة تذكر في الصراع ، وغلب على المسرحية طابع الحكاية ، وما يتخللها من إسقاطات فكرية .. فالقضية ظهرت منذ البداية ، ولم تنصف الأحداث إليها جديدا . وربما كان من المتوقع أن تنمو قضية فنية في بناء المسرحية ، لتكسيها تماسكا والتحاماً ، وهي العلاقة بين عدى بن زيد وعدى بن مرينا . ومن الغريب أن المؤلف نسي الحادثة التي تتصل بتأمر عدى بن مرينا لدى بلاط كسرى ، فلم يبد لها أثر في بناء المسرحية فيما بعد . فالذي يتابع المسرحية حتى المشهد الرابع من الفصل الأول ، يدرك أن أحداثا ستعقد حول تأمر عدى بن مرينا ضد عدى بن زيد وصديقه النعمان ، حيث يتحدث عدى بن مرينا إلى المنخل الإشكري عن رغبته في الانتقام ، ويطلب إليه أن يحمل رسالة إلى صاحبه جمشيد ، يضمنها مادار في مجلس النعمان لينبها إلى كسرى حتى يجد ابن مرينا لديه الحظوة ، وينال ما يبتغيه من الجاه والثراء (ص ١٢) . وهو لا يعبأ باعتراض المنخل ونصيحته فينشد : (ص ١٣)

«إنما دنياي نفس فإذا ذهبت نفسي فلا عاش أحد

إن هذه البداية الموفقة لظهور صراع حقيقي ينمو في نفس المنخل من جهة ، وفي نفوس المتلقين الذين يترقبون كيف ستصبح العلاقة بين عدى بن مرينا من جهة وعدى بن زيد والنعمان من جهة أخرى . فمن يتابع هذا الحدث ، يتوقع أن يشتد الصراع في نفس الشاعر المنخل ، ويتحول - من ثم - إلى موقف ضد عدى بن مرينا ، إذ نرى المنخل في المشهد الخامس وحده ، يتحدث إلى نفسه عن حطة نفس ابن مرينا بعد أن نصحه ولم يقبل النصيح . فكيف ينفذ ما يريد ابن مرينا وهو يعي فداحة الخطر (ص ١٥) .

وإذا كان مؤرخو الحركة المسرحية في فلسطين يشيرون إلى اهتمام بعض الفرق التمثيلية بالفكاهات فإن هذه النصوص لم تصل إلينا . وإذا كان كتاب الدراما في فلسطين قد اهتموا بالقضايا الجادة في الأغلب الأعم ، فإن الحركة المسرحية شهدت الاهتمام بالموضوعات الفكاهية والهزلية من قبل فرق محلية أو عربية وافدة^(١٢).

ومهما يكن فإن حركة التأليف المسرحي في فلسطين لا يمكن أن تنعزل عن حركة التأليف في الأقطار العربية بعامة ، إذ إننا نطالع في الصحف الفلسطينية في فترة مبكرة أخباراً عن فرق مسرحية عربية قدمت أعمالها في فلسطين ولبنان . نقرأ في أحد أعداد جريدة الكرمل في سنة ١٩١٣ مثلاً بعنوان «ليالي الأدب والطرب» : «شهدت حيفا أمس ليلة من أبدع الليالي ، فقد مثل جون جورج أفندي أبيض الشهير ، رواية «غانية الأندلس»^(١٣) . ولا حاجة إلى القول عما كان للتمثيل من الوقع على النفس ، فالتناس قاموا منذ الصباح ، ولا حديث لهم إلا الرواية وفصولها ومعانيها ومغازيها . وما كان تلحين الشيخ سلامة بأقل وقعا من تمثيله . وسيمثل الجوق أُنسبت مساء ، يعني ليلة الأحد ، رواية «لويس الحادي عشر» ، ويكون بطلها رب التمثيل في الشرق ، جورج أفندي أبيض . ولنا في حاجة إلى القول بأنه لا يجوز للمرء حرمان نفسه من حضور هذه المشاهد النادرة المثال ، والعظيمة الوقع على النفوس»^(١٤).

البناء الفني :

إن المتأمل يلحظ أن هذه الأعمال المسرحية والتمثيلية تتفاوت في بنائها الفني تفاوتاً ملحوظاً . غير أنها - مع هذا التفاوت - تبدو أسيرة مرحلة النشأة ، لا تتعداها كثيراً . وهذا يؤدي إلى محاولة تلمس أثر الأشكال التراثية في بنية العمل الدرامي ، ومدى تأثير هذه الأشكال على بنية الأعمال سلباً وإيجاباً . ثم لا بد من ملاحظة أثر المترجمات والمذاهب الغربية على هذه الأشكال . فالذي يتابع ما كتبه المؤلفون أو المترجمون يلاحظ أنهم يتحدثون عن وظيفة المسرحية الاجتماعية أو التربوية أو الأخلاقية ، غير أنهم لا يتحدثون بوعي عن الفن المسرحي وأصوله وقواعده ونظرياته^(١٥) ، الأمر الذي يشير إلى أن حركة الكتابة قامت على فهم الخطوط العامة لهذا الفن دون تمثل عناصره ومقوماته ، مع أنهم يفهمون أن شكل المسرحيات التي يكتبونها ويترجمونها ويقرأونها ، ليست امتداداً للأشكال التراثية الشعبية مثل قرة كوز^(١٦) . ويبدو أن تمييزهم بعض ما يكتبون من هذا النمط من الأشكال التراثية ، يعود إلى الطابع لا الشكل ، كالمبالغة في الهزل والإضحاك دون تضمن معنى عميق أو جاد ولعل دليل ذلك موقف نجيب نصار من مجلس إدارة الشام ، الذي رقص أن يحجز تأليف فرع لجمعية تمثيلية لأسباب سياسية فيما يبدو . ذلك أن التمثيل يتيح لصاحب الرأي أن يقدم وجهة نظره إلى الجمهور بشكل تحريضي مقبول . فالذي يراجع بعض أعداد جريدة الكرمل يلفتة الاهتمام المبكر بخطر الحركة الصهيونية في فلسطين^(١٧) ، على نحو يجعل النقد الموجه إلى القرة كوز وغيره مسوغاً ومفهوماً . ويتضح الاهتمام بحركة التمثيل في توظيفها لغايات خيرية اجتماعية وطنية تربوية^(١٨) . ولعل في الصلة بين جمعيات التمثيل والشخصيات الرسمية الكبيرة ما يكشف عن الصورة التي كانت عليها هذه الجمعيات ، كما نرى في موقف سلطان

ابن عياش فيعرض عليه الصلح و «يعطى» ابته عجائب لعرسان الذي قبلها بفخر وعبر عن سعادته قائلا ... «ما أحلى الزمان الذي يطمئن فيه العرب ، ويستريحون في أوطانهم ، ويتفرغون لأشغالهم ، بل ما أحلى الزمان الذي يتحد فيه العرب على حاية أوطانهم ومصالحهم . فلتتحد يا بني عمي لنحيا أمتنا ، ونصون وطننا ونعزز دولتنا فليحيا العرب ولتتحيا الدولة » . (ص ٤٣) .

وإذا كانت المسرحية تدور في جو الصراع بين قبيلتين عربيتين تعيشان حياة البداوة فإنها مشحونة بالرمز الذي يحرض على تحليل الواقع العربي وتناسي الخلافات . وقد بدت هذه الفكرة ضاغطة ملحة ، تؤثر على حركة الحدث وعلى نمو الصراع ، حتى إن القارئ ليشرع بإسقاط الفكرة المقحمة دون إقناع على نحو ما نرى في قول فايز رداً على سيد القبيلة ابن عياش الذي يصر على القتال :

«أعني أن العرب جائعون ، وخبولهم جائعة ، فينبغي أن تفكر في إشباع بطونهم ، ثم في إثارة نخوتهم » . (ص ٣٤) .

بل أغرب من ذلك ما دار من حوار على لسان كل من خزنة وسعاد ، إذ تتحدث سعاد عن تجارب العرب «والعالم من الخارج يسلمهم أوطانهم ، ويحتال على كسب أموالهم منهم وهم لاهون» ، في حين تتحدث خزنة حديث الخبير السياسي (ص ٢٤) . لقد حاولت هذه المسرحية أن تسقط بعض المشكلات المعاصرة على أحداثها ، فظهر شيء من الانفعال في حركة الأحداث ، كالرؤية الطبقيّة السطحية عند «خزنة» . وظهرت الآثار الشعبية والرومانسية في إغماء «عجائب» ، الذي جاء مفتعلاً (ص ٢٤ ، ٢٥) . ويبدو أن تنكر الفتي في لباس فتاة أو الفتاة في لباس فارس أو غير فارس هو أثر من آثار التراث الشعبي ، ويوسعا أن نرى ذلك في المقامات وفي السير الشعبية^(٥٥) . ولعل هذا التنكر في هذه المسرحية أشد افتعالا منه في مواضع أخرى . إذ إن فتي يرافق فتاة فترة طويلة دون ظهور ما يربط في السلوك أو الصوت أو الحركة أو المظهر ، ثم ما إن تنظر الفتاة إليه وهو يكر على جواده فارسا شجاعا ، حتى يدخل إلى قلبها ويغشى عليها .

ولما كانت مسرحية «وفود النعمان على كسرى أنو شروان» قد عالجت قضية الوحدة والتآلف في وجه الأعداء ، مغفلة أثر الحبكة المسرحية في الصراع الحقيقي الذي يلهم الأحداث ويسمى بها نحو إثارة الترقب والتشويق حتى النهاية ، فرمنا نظر نجيب نصار في عمل الأستاذ دروزق فأراد أن يضع هذه الحكاية في قالب يكفل لها جوا دراميا ، من خلال حبكة تحقق قدرا من الصراع ، فوضع مسرحيته : «في ذمة العرب»^(٥٦) حيث جاء على لسان النعمان ، الشخصية الرئيسية ، ما يلخص مضمونها : «ولست أرى للعرب مخرجا إلا بقيام زعيم نابغة ، يتغلب بقوة عقله وحسن إدارته ، ويحزمه على عقول سائر الزعماء ، ويستميلهم إليه ، أو بتعقل جماعة من الزعماء واختيار زعيم من بينهم ، يقيمونه رئيسا ، ويجعلون أمرهم فيما بينهم شوري ، فالعرب لا يمكن أن يستفيدوا من قواهم الكامنة في نفس كل فرد منهم ويستثمروها إلا إذا نظموها . وقلدوا زمامها زعامة حكيمة حازمة» (ص ٦) لقد بنى المؤلف مسرحيته على تأمر عدى بن أوس على عدى بن زيد من أجل

غير أن الصراع يحسم نهائيا لدى المتخل في المشهد السابع ، حين يمزق الرسالة ويدوسها بقدمه ، ثم ينشد :

«وخت الوفاء وخت المجد والحسبا يا من تريد بشعب العرب منقلبا» ومن الغريب أن أثر هذه الحادثة لا يظهر فيما بعد ، إذ يتوقع القارئ أن يجد توترا في علاقة ابن مريتا بصهره المتخل ، أو صورة لابن مريتا في بحثه الدائب عن الوقعة والانتقام ، إلا أن الكاتب يضرب على هذه الحادثة ستارا صفيقا ، فلا تبدو لها فيما بعد أية نتائج . وتظل الأمور على حالها ، فلا يدرك كسرى ما يدور في خاطر العرب من عزم أكيد على طلب الحرية ، ولا يقيم وزنا للمعاني الخفية والظاهرة أحيانا في ثنايا أقوالهم .

وإذا كنا نتوقع أن يتمكن الوفد من إيجاد نمو في الصراع يؤدي بالأحداث إلى موقف معين ، فإن جفاء المتحدثين وخشونتهم وإغلاظهم لكسرى القول ، لم يجعل كسرى يغير من موقفه ، ويخرج عن طوره ، بل ظل يناقشهم ويستمع إليهم ، مدركا طبيعتهم ، ملتصقا لهم العذر ، على نحو جعل حركة الأحداث بطيئة وصورة الصراع باهتة . ولعل مخالفة عمرو بن الشريد أسلوب الوفد في حضرة النعمان لم يفد البناء الفني ، بل بدا وسيلة لتفصيل الحديث دون إثارة لون من الصراع . فترى كسرى ينصحهم في برود (ص ٤٤) وما إن يظن النعمان أن سوءا قد أصاب الوفد ، فيوطن نفسه على الموت في سبيل كرامة العرب ، حتى يبشره الحاجب بوصول الوفد ، فتعود الأمور هادئة رخيبة ، وتفتقر الحركة ، ويحبو الصراع . ولم بعد أمام مجلس النعمان إلا التفكير في الاستعداد لاكتساب المهارة في الصناعات والعلوم والمعارف ووسائل الكفاح ، والاستعانة بالشعراء في الدعوة إلى التآلف والوحدة ، ونبد الخصام .

وعلى هذا النحو لم يقنعنا الكاتب بوجود صراع حقيقي ، فالحركة بطيئة ، والصراع ما إن ينمو حتى يعود فيخبو بصورة واضحة . ولعل حرص الكاتب على إسقاط المشكلات العربية المعاصرة في هذه الفترة ، على الفترة التاريخية التي تتخذها المسرحية إطارا لها ، هو الذي أدى إلى عدم الاهتمام بالحبكة والصراع ، وظلت الأفكار والآراء تختنق الحركة المسرحية ، وتحول دون نمو صراع فعال ، يقود إلى تطور فني درامي . وما يلاحظ على هذه المسرحية أنها لم تسع إلى اصطناع عقدة غرامية من أجل إثارة لون من التشويق يساعد في التغلب على الجمود الذي غلب عليها . وإذا كانت مسرحية «شمم العرب» قد عالجت قضية الوحدة والتآلف والغيرة على تأليف كلمة العرب ، واستنهاض همهم للخدمة الوطن والدولة ، كما يصرح المؤلف نفسه ، فإنها بنيت على حبكة مشوقة احتفظت لها بشيء من التماسك ، فضلا عن المفارقات والمأطلات التي غلبت على الفن القصصي بعامة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . والحكاية في المسرحية تدور حول نزاع بين قبيلتين عربيتين : قبيلة بني عياش وقبيلة الشرفاء ، إذ تدور أحداث المسرحية في مكان بعيد عن مضارب القبيلتين اللتين خرجتا طلبا للكلأ والماء ، لأن الأرض كانت ممحلة . وكلا الطرفين لم يكن مستعدا للقتال . ولذلك فإن الأحداث التي اتجهت بعد ذلك إلى التآزم ماثليث أن تنتهي إلى الصلح وعودة الوثام بين الطرفين ، حيث يتوجه الشريف وقومه إلى مضارب

وإذا كانت هذه الروايات التي أشرنا إليها تستلهم التاريخ العربي القديم ، فإن ثمة مسرحيات قد حاولت أن تفيد من القضايا الاجتماعية في إطار تغلب عليه المغامرات الخيالية والمخاطرات والصدف ، على نحو يذكرونا بالتراث الشعبي وصورة «الرومانس» الخيالية ، على نحو ما نرى في كل من «سجين القصر» لجميل البحري ، و«جزاء الفضيلة» لحنة خوري شاهين . وعلى الرغم من إشارة المصادر ، ومنها تنويه الكاتب جميل البحري ، إلى أن «سجين القصر» من تأليفه ، فإن ما ذكره في مقدمة الطبعة الثانية يشير إلى أنها قد تكون مترجمة . وأنه أعمل فيها يد التحوير والتغيير والتثقيف ، والحذف والإضافة ، حتى استوت ملائمة للذوق العام (ص ٣١) وأيا كان الأمر فإن البحري يتصرف تصرفاً واسعاً بالروايات المثيلية حتى تبدو من تأليفه ، وإن كانت في الأصل روايات تمثيلية أخرى .

وتنحو مسرحية «جزاء الفضيلة» لحنة خوري شاهين منحى رواية «سجين القصر» ، فهي تقوم على المخاطرات والمغامرات والمؤامرات التي تنتهي نهاية سعيدة ، تسجل الجزاء الأوفى لأنصار الفضيلة والعاملين بإحسان وتقوى ورحمة . إذ تبدأ المسرحية بحلم على لسان كل من الكونت باسكال والكونتيسة أوجني (ص ٦) يحدد بناء المسرحية وبشيراً في تطور أحداثها . ومع أن تفاصيل الأحداث ليست بالضرورة تتطابق مع الحلم فإن صورة الحلم بعامة تشير إلى طبيعة الأحداث وتراكبها بمأساويتها ثم انجلائها . وقد شارك الخدس أيضاً في توقع ما يأتي من أحداث إذ تحدث أوجني زوجها عن خوفها من الدهر ، (ص ٦) فيأتي كل من الخدس والحلم تمهيداً لوصول برقية تتضمن دعوته إلى أن يتنبا للحرب (ص ٧) ، وتكون قضية الحرب من العناصر التي تتركز عليها الحكمة . فالكونتيسة تنتظر عودة زوجها بفارغ الصبر ، وتشعر في غيابه بهم وحزن . ويرفد عنصر الحرب فقدان الابنة «مرغريت» من حديقة المنزل ، حيث اختطفها للصمص . وهنا تتوزع مشاعر الكونتيسة ، نجا زوجها ونجاة ابنتها ، فتمضي تسقط أخبار الحرب ، وترسل من يبحث عن «مرغريت» مقتنيا آثارها ليصل إلى الخبر اليقين . ويتصل أثر النبوءة والخدس في تأثيره على الأحداث وعلى مواقف الشخصيات في حديث باسكال عن ابنته وهو ينظر إلى رسمها (ولا أدري لماذا أتصورك مريضة ومشرفة على الموت ، وأحياناً مفقودة من البيت . تباً للأوهام والخيالات) . (ص ١٦) وتتطور الأحداث وتنمو معها الحركة المسرحية في حديث «إدمون» حول نيا إصابة الكونت بجرح خطير ، ثم معرفة الكونتيسة فيما بعد بهذا الخبر ، وتشوقها إلى معرفة الحقيقة ، فيما انتهت إلى مرحلة مؤلمة من الحزن الدفين ، تعبر عنها في مونولوج رومانتيكي حاد ، أتبعته أبياتاً من الشعر (ص ١٩ ، ٢٠) .

ويعود «إدمون» ، بعد أن راح يبحث عن الحقيقة بناء على طلبها ، ليخبر مولاه أن الجنود رجعت منتصرة ، وأن الكونت لم يصب بأذى ، غير أنه لم يصحب الجنود في عودتهم ، ولا يعلم الجنود أين يكون . وبهذا الخبر تتجه الأحداث في مسار المغامرات والمخاطرات ، إذ كيف يمكن أن

مصلحة شخصية رخيصة . وقد مكنت هذا التآمر ملابسات حول زيارة عدى بن زيد في غير أوانها ، وتلقى النعمان رسالة زعم حاملها الأعراي أنها من عدى الذي نقده خمسة دنائير في مقابل أن يسلمها إلى كسرى . وتتلاحق الأحداث دون أن يكتشف النعمان جليلة الأمر ، على الرغم من نصيحة زوجته وأفراد أسرته أن يحقق فيما زعمه عدى بن أوس . وتتجه الأحداث نحو التآمر بازدياد شك النعمان في إخلاص عدى . وزاد من هذا الشك كتاب عدى الثاني الذي أثار غضبه وحنقه ، فعول على الانتقام . ولم تُجد مساعي هاني بن مسعود ، ومرزبان كسرى ، في إطلاق سراحه . فانتهر النعمان الفرصة ، فأمر رئيس الشرطة أن يبعث من يكتف أنفاسه ، ولما حضر المرزبان حاملاً طلب كسرى بإطلاق سراح عدى كان كل شيء قد انتهى .

ثم تتجه الأحداث ، بعد قتل عدى بن زيد ، نحو كشف الحقيقة . والمسرحية - على نحو ملاحظنا - تعتمد إلى إسقاط المشكلات المعاصرة على أحداث التاريخ العربي القديم ، لأن هدفها هو طرح مشكلات حيوية ملحة ، مثل الوحدة والحرية والتآلف والشورى وغيرها .

ومن المسرحيات التي وقعتنا عليها لنصرى الجوزي مسرحية «العدل أساس الملك» ، أو تراث الآباء و«ذكاء القاضي» و«كتائهما تتخذ التاريخ إطاراً لها»^(١٧) . فقد أقام الجوزي حبكة «العدل أساس الملك» على إصرار حائك يقيم في كوخ على ضفاف دجلة في بغداد ، على عدم التفریط في كوخه ، وعلى مواصلة مهنة الحياكة مع أولاده الثلاثة من أجل مصلحة الوطن . وظل الحائك يحض أولاده على الالتزام بمصلحة الوطن في امتنان حرفة تعود بالخير على الناس . ولم تغلح إغراءات وزير الخليفة المأمون وتهديده ، في إقناع الحائك ببيع كوخه مقابل عشرة آلاف دينار ، مع أنه لا يساوي أكثر من مائتي دينار . وهذا ما اضطر الوزير أخيراً أن يأمر بهدم الكوخ ، مستغلاً صلته بالخليفة ، زاعماً أن المأمون هو الذي أصدر قرار الهدم . ولقد كان هذا العمل سبباً في وفاة الحائك هما ، وفي تشرد أبنائه ، الأمر الذي حمل الأبناء على تقديم شكوى إلى المأمون منه . وعجب المأمون أشد العجب ، وأمر رئيس الشرطة أن يودع الوزير السجن (ص ٦٩ ، ٧٠) . وأما حبكة «ذكاء القاضي» فقد أقامها على الخيانة وعدم الحفاظ على الأمانة ، إذ تحكى قصة تاجر يدعى «علي كوجيا» أودع التاجر حسن جرة فيها ذهب وزيتون ، ولما عاد كوجيا بعد سبع سنوات ، استعاد الجرة فوجد زيتونها جيداً ، ولم يعثر فيها على شيء من المال ، فادعى التاجر حسن أن الجرة على حالها ، وأنه لم يبعث بها منذ أودعها على كوجيا . ويطلب القاضي شهادة اثنين من تجار الزيتون فيشهدان أن ما فيها لم يمر عليه عام . وأمام هذه الشهادة الصريحة يعترف التاجر حسن بفعلة فيصدر عليه القاضي - وهو الخليفة هارون الرشيد - حكمه الرادع العادل ، غير عالي بنده (ص ٣١ ، ٣٢) .

وعلى الرغم من أن الحكاية المسرحية في هاتين المسرحيتين بسيطة ، فإنها استطاعت أن تحتفظ بتناسك الأحداث ، وأن تنمي الصراع حتى يأخذ مداه ، على الرغم مما قد يعتورها من معوقات ، تحول دون نمو الحركة الدرامية نحو طبيعتها .

«الخادمة الخرساء» التي يمتحنونها تحت إمرة العجوز، إذ يتعرفان عليها عن طريق ورقة وضعتها أمامها حتى لا يشعر بها أحد. فيقتلان العجوز وثمانية من اللصوص العشرة. وقد أتاح هذا المجال لمخاطر جديدة تمثل في تمكن اللصين الآخرين من تكييل إميل وباسكال بغية قمع عيونهما بقضيين ملتهبين ولكن «مرغريت» تساعداهما بفك قيديهما، وتناولهما سيفين يتمكنان بهما من قتل اللصين، ويعود الجميع إلى البيت فيما كانت الكونتيسة تهجس برؤية إميل وباسكال و«مرغريت»، وإقليم بثياب المرضات جاثية تصل قرب سريرها، فيلتئم الشمل، وعلى الباغي تدور الدوائر.

فالمسرحية على هذا النحو بنت حبكتها، وعنصر الصراع فيها على منظومة متعاقبة من المخاطر والمغامرات والأحداث المأسوية والمؤامرات والوقائع الغريبة، انتهت بانتصار الفضيلة والقيم الأخلاقية وهي في مجملها تقوم على الوعظ الديني المباشر.

- ٣ -



وثمة أعمال مسرحية استقت حوادثها من وقائع تاريخية قديمة، بيد أنها اتخذت الشعر أداة تعبير وشكلا يقوم به البناء الدرامي كله.

ولعل سؤالاً يثور حول وظيفة الشعر في المسرح، وحول الشروط التي ينبغي توافرها في هذا الشعر حتى يقوم بمهمته في المسرحية^(٤٨).

وسنحاول أن نتعرف على الحبكة ونمو الصراع في هذه المسرحيات، ثم نرى كيف استطاع هؤلاء الكتاب توظيف الشعر في أعمالهم المسرحية، ومأمدي توفيقهم في استخدامه أداة درامية. وهذه الأعمال المسرحية هي «وطن الشهيد» لبرهان الدين العبوشي، و«مصرع كليب» لمحبي الدين الحاج عيسى الصفدي، و«امرؤ القيس بن حجر» لمحمد حسن علاء الدين. وتبدأ أحداث مسرحية «وطن الشهيد» قبيل الثورة العربية الكبرى، إذ تدور محاورات حول أحوال العرب وما صنع بهم جمال السفاح، وتبدو إشارات حول مراسلات «حسين - مكماهون» وعودة الإنجليز باستقلال الأمة العربية في دولة حرة ذات سيادة (ص ٣٥). وتتجه الأحداث نحو الثورة عندما تأتي رسالتان إحداهما من مكماهون تلي ما يطلبه العرب، وثانيتها من جمال يرفض مطالبهم، فينتج الحسين بالأول، ويفضض من الثانية، ويشدد حزنه لما سمع عن الأهل في الشام (ص ١٥).

ومع إطلاق الرصاصة إيذاناً بالثورة، تنطلق سرايا العرب في جيش الثورة العربية، وتتوالى الأحداث التاريخية، فيصدر وعد بلفور ناقضاً الاتفاق السابق، فيعلن الشاعر رأيه (ص ١٩).

ويمهد الحديث عن وعد بلفور إلى بيان خطط اليهود في سبيل قيام الدولة اليهودية في فلسطين وفي الأقطار العربية الأخرى، بمختلف الوسائل المادية وغير المادية. ويحلل وايزمن عوامل القوة فيرى أنه لا بد أن يألف الدين مع قوة العلم والمال. وتبدو في المشاهد اللاحقة صور لنوايا اليهود القديمة في احتلال فلسطين بمساعدة الدول الاستعمارية. ويحاول المؤلف أن يبرز خطر المال والشباب، ويظهر أن اليهود لا يتورعون عن

يعود الجند إلى ديارهم ولا يعود معهم القائد دون أن يعرفوا وجهته أو مكانه. وهذا الحدث يطلق العنان للخيال ليتصور ماذا حدث وأين اختفى؟

وتتطور الأحداث في اتجاه التراكم عندما مايزور إميل «شقيق الكونتيسة» أخته، وتقص عليه ماجرى لباسكال و«مرغريت» فيحزن أشد الحزن، ويطلب إليها أن ترافقه إلى باريس فترفض أن تغادر بيتها، وفاء لابنتها وزوجها وتتجه الأحداث باقتعال نحو الصدفة، عندما يعرف «إميل» عن رغبته في أن يتزهد في الحديقة، فتحذره الكونتيسة من أن يضل الطريق إلى البيت، فيما تطلب من وصيفتها أن تذهب معها إلى بيوت الفقراء لتوزيع الملابس عليهم. وتحدد في هذه الزيارة صورة البؤساء المحرومين، إذ تلتقي بولدين هما ألفرد ويول يشكون الجوع ويتحدثان عن الكونتيسة المحسنة الخزينة، فستمع إلى قصتها المأساوية وتساعداهما. وتعرف أيضا على مأساة أخرى حين يظهر رجل مشلول ملق على الأرض، ويصرخ ويستغيث. (ص ٣٣) وتعرف إلى قصة هذا العجوز المدعو «فيليب»، لتنتهي قصة كل من الأخوين البائسين، وفيليب المشلول بإيوائهما في بيت الكونت دى باسكال. ثم يثور السؤال حول غياب «إميل» شقيق الكونتيسة فيتبع المجال للتعرف على المخاطر التي تعرض لها في أثناء ضلاله في الأحرار، فيما تبدو الكونتيسة ساهرة تفكر في أخيها والوصيفة تهديء من قلقها. وفي جو المغامرات والمخاطر يظهر «الكونت دى بويه» تعباً جائعاً، يتحدث عن مشاق الليلة الماضية، ومعاناته خطر الزواحف والوحوش والجوع، وخوفه على ما آلت إليه حال أخته، وبينما كان يتابع حامية بغية صيدها ينشأ صراع بينه وبين رجل آخر حولها فيتضح بالصدفة أنه الكونت دى باسكال، ويكون ذلك مفاجأة مذهلة. وتظل الصدفة وطابع المغامرة يسمان تطور الأحداث، إذ يريان - في طريق العودة ضوءاً ينبعث من مكان بعيد، تبين لها أنه فندق وحين بلغاه دعيتها عجوز فيه إلى تناول قسط من الراحة فإذا هو في حقيقته مأوى للصوص. وإذا مرغريت بالصدفة أيضا هي

تبدأ الرواية بمشهد ترى فيه جلييلة وهي تمشط شعر زوجها كليب في خيمته ، إذ نرى إلى كليب وهو يفتخر بأذرا البذرة الأولى في حياة المسرحية وحركتها . فكلية يتعجل « جلييلة » ، وجلييلة تشعر أنه جاوز الحد ويبحث في نفسها الضيق ، ولعلها شعرت أنه يبينها . وينتهي هذا الموقف الذي أوشك أن يتطور إلى خصام حاد ، إلى الهدوء الظاهري ، فقد تظاهر كليب بالرضا ، وراح الحديث يتخذ بعداً رمزياً ، وبخاصة في كلام جلييلة التي لم تتقبل استفزازه إياها بارتياح ، إذ تقول (ص ٢٤) ، في تلميح إلى موقفه من قومه :

«وكم في البرية من بائسين
تحكم في أمرهم من ظلم»

وتقع حادثة جديدة تؤدي إلى الحدث الرئيسي الذي قامت عليه حبكة المسرحية ، إذ رأى كليب بين إبله ناقة غريبة ، فأمر عبده بأن يرميها بسهم في ضرعها بعد أن عرف أنها ناقة البسوس جارة جاساس . ولم يمنع انفعال جلييلة كلياً من إنفاذ أمره ، على الرغم من استحقاقها إياه ألا يفعل ، مسوغة الحادثة بأنها غير مقصود . ولعل جلييلة تنبأت بما سيأتي في نصيحتها زوجها ألا يفعل ، ورأت بخيالها ماسينشاً من أحقاد موجهة ، على الرغم من استخفاف كليب بتصوراتها . وكان من الممكن أن يمر الحادث دون مضاعفات خطيرة ، ولعل هذا كان موقف مرة والدجاساس ، لولا أن البسوس ظهرت صائحة نائحة أمام خيمة جاساس ، تشد شعراً تقول فيه : (ص ٢١)

«نزلت في حبكم بأذل جارتكم
أصابتها الضيم في عرض وفي نسب»

وهنا تبلغ الأزمة ذروتها في نفس جاساس فيقرر قتل كليب . وكان هذا هو هدف البسوس التي قابلت فخر جاساس قائلة (ص ٢٣) :

«جزاك ربك يا جاساس إحساناً» .

ولم تكن هذه الحادثة هي أولى الحوادث التي حققت النفوس بالحقد ، بل كانت الشرارة في سلسلة من الإهانات ، أشعلت الحقد لبحرق الأخضر واليابس في حياة حيين مؤتلفين ، نتيجة استبداد طاغية مثاله . غير أن عقلاء «بكرة» : مرة والحارث بن عباد وهام بن مرة ، وقفوا ضد إثارة العداوة ، ودعوا إلى تحكيم العقل ، ولكن جاساسا يفضي في طريق الشر ، توارزه في ذلك البسوس ، وتدفعه إلى ذلك دفعا ، فيبدأ في حوك المؤامرة ، فيتدب لمعاونته ابن عمه عمرا الفاتك الشجاع ، الذي كان يشاركه موقفه من كليب .

ثم حدث ما دفع بالمؤامرة قدماً ، إذ أخبر الرعاة جاساس أن كلييا منعهم الماء ، وأن الإبل يقتلها الظمأ ، فأثار ذلك حفيظته ، وجعله يفضي في تحقيق عزمه . ويتوسل المؤلف بالأحلام في بناء أحداث مسرحيته ، إذ نرى كلييا في المنظر الثالث من الفصل الأول يهب من نومه مذعوراً ، ذاهلاً ، يلقت بمنة ويسرة ، مشيراً بيده إلى جهات مختلفة من الخيمة . (ص ٤٥) وهو يشرح لجلييلة ما ألم به في حلمه كالوحوش التي تنهش ، والأفاعي التي تلدغه . الخ ، ويحدثها عن

استخدام الأساليب المختلفة لتحقيق أغراضهم . ويخلص المؤلف إلى إظهار الخطر الذي يمثله سيطرة الأرض وباعتها ، أمثال سرسق وغيره ، وبين خطر الإقطاع وآفاته ، كما ورد في أقوال الراعي بعد أن علم بيع الحقل (ص ٣٣) . وتلاحق المناظر حول خطط اليهود في استيطان الأرض في غفلة من أهلها بوساطة السماسرة ، على نحو ما ورد على لسان كوهين (ص ٣٦) ، وبالتوسل بالشراب والنساء ، على نحو ما حدث مع سقيم السمسار الذي باع الأرض . وفي حين كان هؤلاء السماسرة يبيعون الأرض لقاء متعة عابرة ، ظهر نقيضهم ممثلاً في شباب قرويين يدركون قيمة الأرض ويتشبثون بها ، على الرغم مما ألم بهم من فقر وجوع . وهم يشربون القهوة رمزا للأرض والعروبة ، في مقابل الخمرة التي يشتري بها الأعداء السماسرة الذين ما يلبثون أن يعودوا في أسوأ حال . ففي المنظر الثالث (ص ٤٥) يدخل عربي باع أرضه وأنفق الثمن فرثت ثيابه وتشعث شعره ونسميه المنكود ، يطلب من الشباب القرويين كسرة من خبز ، بعد أن غره السماسرة وباع أرضه دون أن يفكر في العواقب . ولعل الكاتب وفق في تقديم صورة لسفاهة السمسار وجهله وغيبائه . وتقود هذه الأحداث إلى ثورة العرب سنة ١٩٣٦ على سلطات الانتداب الإنجليزي الذي كان يمهّد لاستيطان اليهود وقيام دولة لهم ، فيتنادى المجاهدون من سائر الأقطار العربية لتلبية نداء الثورة ، على نحو ما يقول الشاعر السوري فوزي القاوقجي (ص ٥٢) . ويرمز الكاتب بلقاء المجاهدين إلى وحدة الأمة وعزمها على أن تظل فلسطين جزءاً منها .

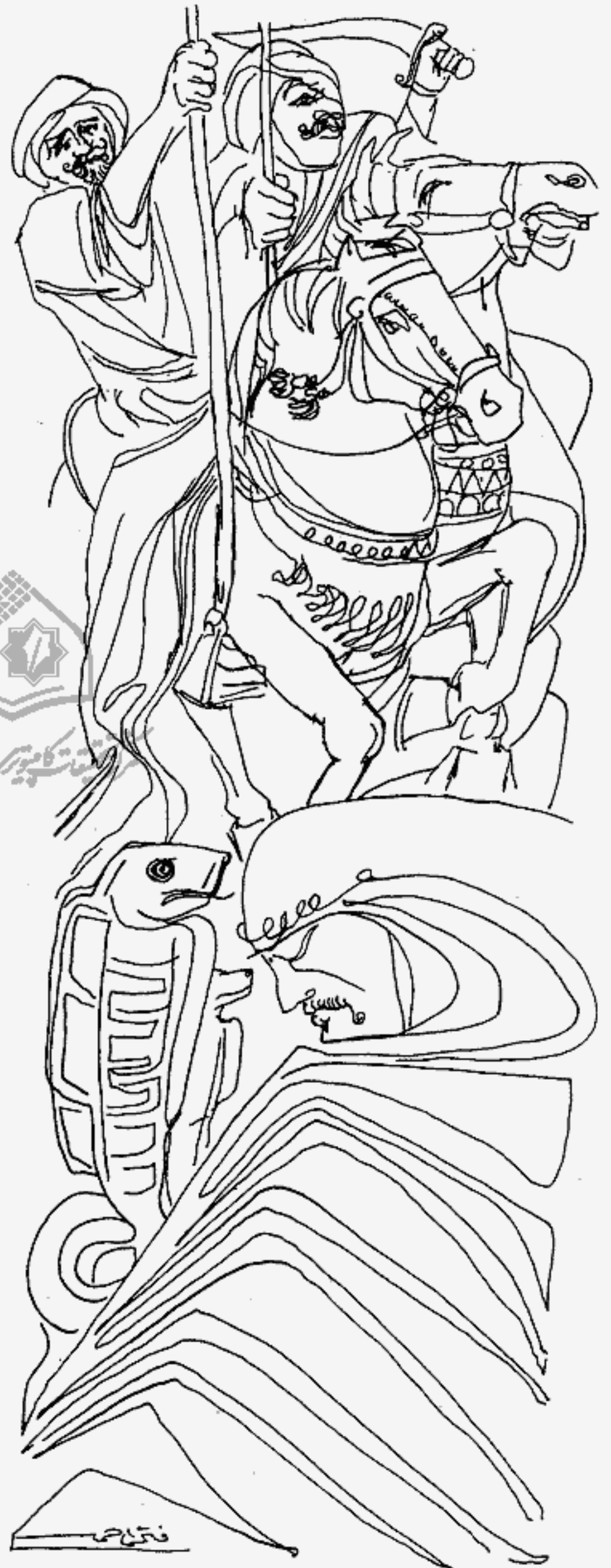
ويتصل الحديث عن المجاهدين الذين تركوا أوطانهم وأولادهم ، مضحين من أجل فلسطين ، فيذكر «سعيد العاص» ابنته ويفكر في مستقبلها ، فيما هو يقود الثوار في جبال الخليل . وتنتهي المسرحية بأحداث تاريخية متعاقبة ، تسجل تطور القضية الفلسطينية منذ أيام العثمانيين فالثورة العربية الكبرى ، وقد نقض الحلفاء عهودهم ، فتمكن اليهود من أرض فلسطين بتذليل كل الصعوبات في وجوههم ، ومحاربة أصحاب الأرض الشرعيين بالسجن والنفي والتعذيب والظلم والإذلال ، إلى أن يتفوضوا في أكبر ثورة في عام ١٩٣٦ ، يحسدون الانتحام ، ويحللون السليبات ، ويلتحمون مع أشقائهم في الأقطار العربية ، نابذين الفرقة في وجه خطة محكمة لثمة تريد أن تجتثهم من الجذور ومن ثم ظل بناء المسرحية مرتبطاً بتطور الأحداث التاريخية ، يهتم بالحدث اهتماماً واضحاً دون أن يرصد تطوره في شخصية أو شخصيات نامية ، أو مواكبة لفترة طويلة من الأحداث التاريخية ، إذ كان بإمكانه أن يقيم الحبكة على شخصيات عربية وأخرى يهودية أو إنجليزية ، ليحقق نمواً درامياً للأحداث ، يلتحم مع هذه الشخصيات ، ويؤثر فيها ويتأثر بها . ولو أن الكاتب عمق بعض الصور الحية التي التقطها لأبناء الريف من جهة ، والسماسرة والغائبات اليهوديات والباعة من جهة أخرى ، لربحت المسرحية عمقاً درامياً مؤثراً . وأما مسرحية «مصرع كليب» لمحبي الدين الصفدي فتستقي أحداثها من «حرب البسوس» أي من تاريخ أيام العرب . ولعلها محاولة أنصجح من سابقتها ، مع أنها تلتزم الوقائع التاريخية إلى حد كبير . وقد أثبت المؤلف في مقدمة المسرحية المادة التاريخية ، مشيراً إلى المصادر التي استقى منها هذه المادة وهي : الأغاني والعقد الفريد وابن الأثير وخزانة الأدب وأيام العرب .

الكابوس الذي جثم على صدره فإذا هو يحكي عن أشياء تشير إلى مستقبل الأحداث. وقد وفق الكاتب في نقل حالته المازومة في حديثه عن نفسه (ص ٤٧) ، فحمل الشعر طاقات درامية موفقة . وقد حاولت جليلة أن تفسر له أحلامه ، مهونة الأمر عليه ، بأنها لاتعدو أن تكون من أثر الطعام . غير أن كلييا نصر على أن للحلم تفسيراً آخر (ص ٤٩) . ومع أن العراف كان إلى جانب كليب في التفسير فإن كلييا رفض الانصياع لنصيحته ، واحتقر شأن بكر في نجعتها ، وقال لجليلة (ص ٥٥) : سوف أجلوهم عن الماء بحد المرفقات . وعلى غدِير الذنائب ، يلتقي جساس وكليب ، وينفذ جساس المؤامرة بمعاونة عمرو ، ويقتلان كلييا ، فيما ترقبها البسوس . وقد وفق الكاتب هنا في إبراز الخلجات الإنسانية ، وتعمق شخصية كليب ، فحلل مشاعره تجاه النهاية ، وعرض لموقف جساس ، ثم طلب كليب شربة ماء ، وطلب دفن جسده حتى لا يكون نهباً للوحوش والجوارح ، وأخبره أن الجليلة حامل فلا يؤذيها . وهذه كلها خواطر سريعة تدور في ذهن إنسان ، يتكشف الزمان بأبعاده ، أمام عينيه . وقد وفق أيضاً في تحليل موقف عمرو وتراوحه بين الشفقة وإرادة القتل .

وتتطور الأحداث حسب الرواية التاريخية فيدفن جساس وعمرو كلييا ، وينطلق جساس إلى أهله فيثور «مرة» ثورة عنيفة ، ويقرعه أشد القرع ، وينتهي جساس إلى أن يهيم على وجهه ، في حين يحلو آل مرة عن الحى إلى النهي ، فيما يرسل «مرة» فرسه إلى ولده همام الذي كان بنادم «المهلل» أخا كليب . ويعتزل الحرب الحارث بن عباد فيعذره مرة في فعلته .

ويبدو أنه لاقية تذكر لفصل «القيافة» في بناء المسرحية الدرامية ، فهو شرح لفعل يعرفه القارئ من قبل ، فيما يستمر المؤلف في اعتياده التنبؤ في رسم أحداثه ، على نحو مانرى في المشهد الأول من الفصل الثالث ، إذ يبدو «المهلل» ومام في روض بالقرب من منازل تغلب يعاقران الخمر ، ومعها جاريتان هما دعد ورباب (ص ٨٧) في حين يفتخر المهلل بنفسه ، نرى هماما ساخرا ، على نحو يزيد من انفعال المهلل وكأنه يستقري الغيب (ص ٩٢) . وقد اعتمد المؤلف الرواية التاريخية فيما روته جارية مرة من أن جساسا قتل كلييا . وهذا ماوقعه في التناقض ، فكيف نفهم صورة المهلل اللئيم وهو يتحدث عن الغد المتظفر؟ فلو أنه أدرك اللعبة حسب ماتوحى به الأحداث لتغير سلوكه ولبعث بهام . أما أن يعي مايجبته الغد ولايعي حقيقة الأمر في أن معا فذلك غير مسوغ . وتستمر الأحداث في سياقها التاريخي ، فتعرض لموقف هند أخت كليب من الجليلة ، وموقف المهلل أيضا ، ثم عزم المهلل على القتال حتى يفنى بكرها عن آخرها ، ويضمن المؤلف أياتا للمهلل نفسه في عزمه على إبادة سراة بكر . (ص ١٢)

وتتفق تغلب على الإعذار إلى بكر بشروط قاسية فلا تقبل بكر ، فيستمر القتال ثلاثين سنة ، يقتل فيها من بكر كثيرون . وأخيرا ينال التغلبيون من جساس فلا يهدأ للمهلل بال ، ويقتل بجير بن الحارث بن عباد الذي كان قد اعتزل الحرب ، ولايرضى بالصلح حتى يقوم ضده الحارث ويأسره دون أن يعرفه ، ويطلقه بحيلة بعد أن يجز ناصيته



والإهتمام لا بد أن ينعكس على الشخصيات بصورة مختلفة . وإذا كانت الشخصيات قد ارتبطت بالأفكار من جهة ، وبالأحداث من جهة أخرى ، فإن هذا الارتباط لم يعطها قدرة على الحياة والتلقائية والموثوقية فالذي يتأمل المسرحيات التي اتخذت من التاريخ موضوعا لها يلحظ أنها قيدت الشخصيات بالروايات التاريخية المدونة في كتب الأدب والتاريخ ، على نحو ما نرى في شخصية « النعمان بن المنذر » التي خضع تطورها للروايات التاريخية^(٩) . فقد ظلت الشخصيات في « وفود النعمان على كسرى أنوشروان » كما هي ، تتأثر بالأحداث ، ولا تستجيب لها ، أسيرة للمواقف الثابتة التي ألزمها إياها المؤلف ، فإذا ما بدت بادرة لوضوح قدر من التغير أو المعاودة ، ماتلت أن تختفي سريعا ، على نحو ما رأينا في مخالفة إحدى شخصيات الوفد ما أجمع عليه ، ثم عدولها عن ذلك ، وفي عدم استغلال الخلاف بين عدى بن مرينا وزوج ابنته الشاعر المنخل .

ولم يحاول نجيب نصار في مسرحية « ذمة العرب » أن يتعمق شخصية النعمان ، وأن يولي علاقته بعدى بن زيد عنايته ، وبخاصة مساعدته في أن يولي كسرى أمر العراق ، وأن يجعل من هذه المساعدة عقدة تلح عليه ، حتى إذا توافرت الأسباب التي تتصل بها ، من إحساس بالزهو من قبل عدى ، أو أقوال تصدر عنه في تحقير شأن النعمان وبيان أباذيه عليه ، كان بطش النعمان به له مسوغ نفسي ، بل إن الرواية التاريخية - نفسها - تحمل بذور هذه العقدة . غير أن شخصية النعمان - كما رسمها نجيب نصار - تخدع بحيلة من عدى بن أوس . وتتضافر الظروف على إطالة أمد الخدعة حتى تنتهي حياة عدى ، لتتكشف خيوطها من جديد . فلا صراع في النفس ، ولا تطور في الموقف ، بل تظل الشخصية ثابتة والأحداث هي التي تختلف عليها فتستجيب الشخصية لها ، دون أن تؤثر فيها تأثيرا فعالا .

ولعل بناء المسرحية - بصورة خاصة - يتطلب شخصيات نامية متطورة ، تتيح للصراع أن يشتد وللمواقف أن تتناقض ، لتظل الحركة متنامية من داخل الشخصيات ، لا من خلال الأحداث المشوقة فحسب .

وقد اهتمت مسرحية نجيب نصار الأخرى « شمم العرب » بالمواقف ، وجعلت الأحداث تبعاً لها ، وسلبت الشخصيات القدرة على التصرف بعيدا عن دائرة القيم العربية المتوارثة ، فربطت الصراع الخارجي في نفوس الشخصيات بما ينشأ عن هذه القيم من ردود أفعال ، فضلا عن إحكام المؤلف الطوق حولها ، فهي تسعى في النهاية - وربما مرغمة - إلى الصلح ولم الشمل عن طريق زواج جمع بين الفريقين الخصمين ، وختم سلسلة دامية من الثارات والتراعات .

وقد ظل الاهتمام بالمواقف يقود الأحداث والشخصيات في ثنائيتها الاستقطابية ، بتناقضاتها وتباين أفعالها ، محكومة بالمواقف . والموقف الخبرة هي التي تقود الشخصيات الخيرة إلى نهايتها السيئة . وهذا ما فعله نصرى الجوزى في « ذكاء القاضي » و« العدل أساس الملك » .

ولا يكف عن عداوته ، فينطلق بأهله إلى اليمن ، فيما يسود السلام بين تغلب بقيادة المهجرس بن كليب وجلبيلة ، ويكر بقيادة مرة ، وتشيع المودة بعد الخصام . ولعل من يتأمل نهاية المسرحية يلحظ خفوت الحركة وضعفها ، لتقيد المسرحية المطلق بالأحداث التاريخية . ولعل ضعف التشخيص أدى إلى طغيان الحدث التاريخي وفنور الحركة المسرحية . أما مسرحية « امرؤ القيس بن حجر » فتقوم حبكتها على حادثة مقتل حجر ملك كندة ، ومطالبة ابنه امرؤ القيس بثاره بين قبائل العرب ، ثم طلبه النصر من إمبراطور الروم في أنقرة ، حيث لقي حتفه في أثناء عودته بسم نفسي في جسده إثر لبسه حلة أهداها إياه الإمبراطور ، لما شاع في القصر من حب بين امرؤ القيس والأميرة « سافو » .

وتبدأ المسرحية بالكشف عن حياة الشاعر اللاهية بين شرب الخمر ونقر الدفوف ولقاء الحسان وقول الشعر ، حتى إذا بلغه خبر مقتل والده حجر ، أقسم على الثأر وترك ماسواه ، تدفعه إليه أخته هند الباكية الحزينة . ويحاول بنو أسد أن يعقدوا صلحا مع امرؤ القيس ، مقرين بسوء فعلتهم الشنعاء ولكنه يطلب الثأر ويرفض أن يصالح أعداءه حتى تروى السيوف دما . وقد راح يستعين في ذلك بعدد من الأعوان من قبائل شتى ، لكنهم خذلوه فيما بعد وعادوا ، فهد إلى السموه لبدوع لديه دروع حجر ، وانطلق إلى قبصر الروم مع رفيقين هما عمرو بن قبيصة تصحبه ابنته ، وصخر بن العملى . وفي الطريق يفقد عمرو بن قبيصة ، لتظل أحزان ابنته الصبية تلاحقه . وفي بلاط الإمبراطور يلتقي امرؤ القيس ترحيبا شديدا ، إذ يستقبله الإمبراطور ورجالاته ، ويعدونه بالعون ، ويقام على شرفه الولائم والحفلات ، ثم يستضيفه الإمبراطور في قصره فتتاح له فرصة لقاء ابنة الإمبراطور « سافو » في الحديقة ثم في جناحها في القصر ، حيث يتبادلان عبارات الغرام ، ولم تمنع الرشوة التي اشترت الأميرة بها سكوت الخدم وغير الخدم من أن تبلغ الوشاية اللثيمة مسمع الإمبراطور ، فيقيم حفلة يحضرها الرسمىون والقادة ، يجلس فيها الإمبراطور حلة على الأمير ، كانت مسمومة ، فلأت جسده قروحا ، ولم تجده براعة الطبيب الغساني شيئا ، فارتحل مع أصحابه يتحامل على آلامه المبرحة ، حتى إذا بلغ ضريحاً لفتاة عاشقة ماتت غريبة ، استشر دنو الأجل ، وكانت نهايته المحتومة ، دون أن يحقق مآربه نفسه له ، وظل الثأر في نفسه مشتتلا لم ينطفئ له لبيب . ولعل المؤلف قد وفق في المرمى البعيد الذي اختفى وراء المسرحية وهو أن معاودة المنذر وكسرى لاتنسجم وصدقة إمبراطور الروم (ص ٥١) ومع ذلك فهو يلتبس العون من إمبراطور الروم ساجدا فلا يجد إلا القدر - كما يقول الطبيب الغساني (ص ٩٧) .

وقد حفلت المسرحية بالمآسى ، وربما أفادت من التراث الشعبي في بعض الصور - وخاصة في الإغماء على نحو ما حدث مع ابنة عمرو بن قبيصة .

الشخصيات :

إذا كانت تلك المسرحيات قد اهتمت بعرض القضايا التاريخية التي تتقدم الواقع الراهن فإنها اهتمت بالأفكار والأحداث معا . وهذا

لاتروى ظمأه دماء مئآت القتلى في حرب استمرت قرابة أربعين عاما . وإذا كانت الأحداث التاريخية - وهي في حرب البسوس ذات طابع درامي واضح - (٥٠) قد ساعدت على وضوح عنصر التشخيص ، فإن المؤلف قد نجح في أن يهب شخصياته الحيوية والحركة . وأن يولد فيها قدرا من الصراع .

اللغة والحوار :

وإذا كان بناء المسرحية يعتمد على الحوار اعتمادا كليا . فإنه يقع على عاتق اللغة مهمة أصعب منها في القصة والرواية . لأن لغة الحوار ينبغي أن تحمل طاقات فكرية وفنية تيسر سبل التكامل بين عناصر البناء المسرحي جميعا . لتتيح للصراع أن ينمو وأن تتلاحق موجاته من خلال كثافة اللغة ودراميتها . فاللغة في المسرحية - على هذا النحو - ليست معزولة عن جوهر البناء . وليست قوالب تتجلى فيها براعة الصور . ومثانة الأسلوب ، وجمال الوصف . وروعة التعبير ، بل هي مادة العمل الأصلية التي تتخلل ذراته وتتفاعل مع عناصره جميعا . وتؤثر فيها سلبا أو إيجابا . لذا فإن من واجب الكاتب المسرحي في المقام الأول أن يدرك خطر اللغة إدراكه لخطر الحوار ذاته .

ولعل الكتاب قد تباينوا - في هذه الفترة - في طريقة توظيفهم للغة في أعمالهم . غير أنهم جميعا لم يصلوا إلى التصور الفني المطلوب تجاه دور اللغة في الحوار بوجه خاص . وفي عناصر المسرحية بوجه عام . وربما تصلح مسرحية « وفود النعمان على كسرى أنو شروان » مثلا على ضعف دور اللغة في بناء المسرحية . وعلى عدم وضوح التصور الفني لهذا الدور . إذ ينظر الكاتب إلى المشكلة من جانب الشكل اللغوي . ولذا فإنه اجتهد في رصف العبارات الفخمة . والألفاظ البدوية . والجميل المسجوعة . والخطب البليغة . دون أن ترتبط بحركة الصراع أو بعناصر البناء العام . على نحو مانري في قول حاجب بن زرارمة . (ص ٣٧) وفي قول عمرو بن معد يكرب . (ص ٣٨) .

ولما كانت المسرحية لم تحتفل بتصوير الشخصيات تصويرا يميزها ويحللها ويستبطنها فإنها لم تول الحوار العناية التي يستحقها . فظل يقوم بوظيفة الراوي الذي يسرد الأحداث . بل إنه أحيانا وقف دون هذه الوظيفة . لجموده عند إظهار ذلاقة اللسان وبيان الموقف . الذي لم يشكل في النهاية موقفا خاصا يميز صاحبه عن الشخصيات الأخرى . فهو موقف عام يمثل رأى الشخصيات بعامة . بل إنه موقف المؤلف الذي يقصر عليه الشخصيات جميعا .

ولم تتميز لغة الحوار عند نجيب نصار بما يجعلها تؤدي دورا أفضل منه عند دروزة . ويرجع ذلك إلى طبيعة التصور الفني . إذ إن الهدف أو الفكرة العامة هما القضية التي يسعى إلى توصيلها إلى الناس . طائفا أن الإطار الخارجي الفضفاض كاف لتقديمها في شكل فني مناسب .

غير أن نجيب نصار استخدم لغة تقترب من لغة الكتابة في أوائل هذا القرن . تترجم عما يريد الكاتب . وتصل إلى أفهام القراء في سر . على نحو مانري في حديث عدى بن زيد إلى الجلال قبل موته في مسرحية « في ذمة العرب » . ولعل نجيب نصار يدرك أحيانا متى تستخدم العبارات

وأما مسرحيتا « سجين القصر » لجميل البحري . و« جزء الفضيلة » لحنه شاهين . فلم تفقا عند الهدف أو المغزى الأخلاقي ، بل ربطتا الشخصيات بالأحداث البوليسية والمخاطرات والمغامرات والصدف والمفاجآت . لنتهي نهاية أقرب ما تكون إلى نهايات « الرومانس » وقصص التراث الشعبي . وعلى الرغم من وجود تحول في مجرى حياة بعض الشخصيات . مثل رودلفو وأنطونيو في مسرحية « سجين القصر » . فإن هذا التحول لم يكن عميقا . بل كان نتيجة موقف أخلاقي . وقد ظلت مسرحية « جزء الفضيلة » تصدر عن نظرة أخلاقية على نحو ما يدل العنوان ذاته .

وإذا كانت المآسى قد تكالبت على الكونتيسة فإنها لم تفقد إيمانها بالله وبالناس . فظلت - وهي في ذروة أزمتها - تتفقد المحرومين . وتغيث المرضى والمحتاجين . وترور المساكين . ولم تحف المؤلف غرضها من ذلك . إذ كانت تعلق على مواقف الشخصيات تعليقا مباشرا .

وأما الشخصيات في المسرحيات الشعرية فقد اختلفت تبعا لبناء المسرحيات ذاتها . إذ غلب على مسرحية « وطن الشهيد » لبرهان العبوشي الاهتمام بالأحداث التاريخية . وهذا ما جعله يسطر أحداثه على فترة تاريخية تجاوز ثلاثين عاما . تتعاقب فيها شخصيات مختلفة . دون أن يهتم الكاتب برسم شخصيات تمتد زمنيا . كأن تعيش الشخصية في حقبة مختلفة . ودون أن يجعل الشخصيات تتعاقب في أجيال تحمل سمات تاريخية وخصائص اجتماعية تميزها . وتحدد قسماها . وتطور وعيها السياسي والفكري . لقد ركز على المشكلة الكبرى وعالجها من حيث هي أحداث ووقائع . ونظمها في نسق الموقف أو الرأي . وعلى الرغم من ظهور بعض اللمحات الذكية في تصوير الشخصيات اليهودية أو المتعاونة مع اليهود - وهي تقدم ملامح واقعية دقيقة - فإن هذه اللمحات لم تات - كما يبدو - في إطار خطة مطردة . وقد كان بوسع محمد حسن علاء الدين في مسرحيته (امرؤ القيس بن حجر) أن يستغل الأحداث التاريخية في رسم شخصية امرؤ القيس رسما فنيا رائعا . غير أن اهتمامه بالأحداث جعله يركز على سرد الأشعار . وعلى سرد الوقائع . دون أن يثير صراعا في نفسه . وقد كان من الممكن أن يستغل موقف أسد من الصلح أو تنكر حلفائه له . فيقف حائرا بين تأرده وواجبه . وموقفه الصعب وخذلانه من جهة أخرى . فضلا عن إمكانية استغلال موقف القيصر وغدره ليجد وشيجة تصل بين كسرى وقيصر . ومع ذلك فقد بدت صورة امرؤ القيس في أذهاننا على قدر من الوضوح . ولعل محي الدين الصفدي في « مصرع كليب » قد استطاع أن يخطو خطوة أفضل في تصوير الشخصيات . فقدم لنا « كليب » في صورة الجبار الطاغية . حتى أوغر صدورنا عليه . وقدمه في مشهد قتله إنسانا عاديا . يفكر في طفله القادم . وفي زوجته . بل في جثته التي نخشى عليها أن تظل نهباً للجوارح والسباع في العراء وهو يستدر العطف عليه حين يطلب شربة الماء . وحين يعتب على جساس الذي قتله بناب من الإبل . وتبدي محاولة لمس البعد الإنساني في الشخصية في مواقف عمرو ابن عم جساس . عندما أشفق على كليب . وهم بأن يسقيه الماء . وتبدو كذلك في مواقف مرة وجليلة والحارث بن عباد . بل في تصوير المهلهل الذي بدا متعشطا إلى الدم .

التي تناسب الشخصيات ، مثلما نرى في حديث خزنة أم عرسان إليه عندما قعد عن الكر ، وهي المرأة البدوية الموثورة التي تعيش حياة الغزو والقتال ؛ وكما في قول ابن عياش محذرا مبارك : «أبقوا خيولكم يا عبد الرحمن مسرحية ، وبعد ما ترزقونها مما تيسر ضعوا أعنتها في رءوسها » . (ص ٥)

ونلاحظ قدرة الحوار أحيانا على تصوير معاناة الشخصية ، غير أنها تظل معاناة جزئية ، تصطبغ بالموقف الذي يقود الشخصية ويرغمها على أن تتبنى ما يملئها عليها مثلما نرى في حديث الشريف إلى نفسه عن ألفة الفتاتين وعن ضرر العداوة : «لاريب أن الأرض التي شربت تلك الدماء تلغنى إنها لفكرة مخيفة (ص ١٩) .

ولما كانت الشخصيات لانحيا وفق منطقها الخاص فقد بدا الحوار أسير الموقف العام ، يلفقه الكاتب شخصياته ويفرضه عليها ، وينطقها بما لا تستوعبه وما لا ينسجم مع ثقافتها ومزاجها ، على نحو ما نرى في مناجاة ابن عياش نفسه ، متفكرا في العداوات وآثارها المدمرة (ص ٣٦) ، وفي فرض المؤلف منطقها الخاص على لسان «خزنة» البدوية حين تتحدث عن المتمدينين وأحوالهم وسياساتهم واقتصادهم ، بل تتحدث عن الفوارق الطبقة أيضا . (ص ٢٤) أما نصري الجوزي فقد اختار مسرحياته من التراث ، ولكنه جعل لغة الشخصيات بسيطة بعيدة عن الغريب وإن كانت توحى بأجواء التاريخ القديم .

وفي مسرحية «جزاء الفضيلة» محاولة لاختيار لغة تتفق وطبيعة الشخصيات ، وتتسق مع لغة الكتابة المعاصرة ، غير أنها لم تتنوع ، لأن مستويات اللغة إنما تتحدد بمستويات الشخصيات . وإذا كانت الشخصيات محكومة بفكرة المؤلفة ، فقد بقيت اللغة في مستوى واحد لا تتعداه . وقد كان من الواضح أن لغة المؤلفة التي تمتع أحيانا من جزالة التراث على نحو ما نرى في رد الكونت دي باسكال على زوجته الكونتيسة «أوجني» ، إذ يقول : «فخيولنا تتحمس معنا وتنبه الأرض . تطوى الصدور على الأعجاز إلى حيث صوت القتال . فلا تنبسط عزمي يا أوجني ، بل يجب أن تدفعيني للدفاع عن أوطاني المحبوبة وإخواني » . (ص ٨) وقد حاولت المؤلفة - مثل غيرها من الكتاب - أن تجعل الشخصيات تنطق شعرا ، فالكونتيسة الفرنسية تنطق شعرا تتحدر ألفاظه من لغة التراث . (ص ١٢) أما جميل البحري فقد استخدم في الحوار لغة تناسب الشخصيات ، لكنها لم تحقق وظيفتها الفنية ، وظلت فائدتها محصورة في تقوم أحداث جديدة ، غير أن البحري نادرا ما لجأ إلى استخدام لغة التراث ، على نحو مانري في قول أنطونيو : «فذاك الجاسوس اللعين الذي نفث السم ، وبلغك عنى تبليغ سوء ، هو كاذب خداع ، لا تعرفه أذنا مصغية ، وابتذه عنك نبذ النواة » (ص ٣٩) .

وإذا كانت لغة المسرحية الشعرية تختلف عن لغة المسرحية النثرية فإن المسرحيات الشعرية لم تحقق هذه الوظيفة بصورة مقبولة ؛ إذ بدا حوار الشخصيات أقرب إلى مقطوعات غنائية ، لانتكاد ترتبط أبيات المقطوعة من جهة ، ولا المقطوعات فيما بينها من جهة أخرى ، ارتباطا دراميا ، يحرك الحدث من الداخل ، وينمي الصراع ، واقتصر ههما على نقل عواطف الشخصيات ، وربما عواطف الشاعر المسرحي نفسه . غير أن

بعض المسرحيات نجحت في تصوير جانب من حياة بعض الشخصيات بلغة مناسبة ، تتفاوت في دلالاتها وفي إيحاءاتها ، على نحو مانري في مسرحية برهان الدين العبوشي «وطن الشهيد» ، في المنظر الذي يعالج موقف الساسرة وباعة الأرض ، واحتفال اليهود في تحقيق مطامعهم بأية وسيلة . مثل استخدام النساء والإغراء والتزوير وغير ذلك . ولعل محيي الدين الصفدي في مسرحيته «مصرع كليب» كان أقدر على توظيف اللغة الشعرية في تفجير طاقات درامية في بعض المواقف . ولعل الحكاية التاريخية بما تحمله من إمكانات درامية . قد ساعدت المؤلف في أن يوفق في أكثر من مستوى . ولعل ما يحمد للكاتب أنه لم يستسلم للغة التراث استسلاما يحرمه من الاستفادة من قيم المسرحية الدرامية ، فقدم مسرحيته بلغة واضحة متينة ، توحى بحياة الجاهلية ، ولكنها تمتلك لغتها الخاصة . على نحو مانري في قول سعد ، أحد عبيد كليب (ص ٢٤) .

ومع أن حكاية «حجر» ملك كندة تمتلك طاقات درامية جيدة ، فإن محمد حسن علاء الدين في مسرحيته «امرؤ القيس بن حجر» لم يحاول أن يفيد من الطاقات الدرامية ويستغلها في إبراز الصراع في نفسية هذا الشاعر الذي تحولت حياته من العبث واللهو ، إلى البحث الجاد عن وسيلة للتأثر ، واسترداد الملك المفقود ، عبر سلسلة من المآسي والنهايات الحزينة . وواكب عدم استغلال الشاعر الطاقات الدرامية ، لجوءه أحيانا إلى استخدام اللغة الشعرية التراثية دون داع فني على نحو جعل الحركة فائرة ، وحجب ملامح الحدث والشخصية عن مشاعر القارئ وذنه . ولعل محاولة استلهام الجو التاريخي للغة قد أفسدت على الشاعر الاهتمام بالأبعاد الدرامية التي تقتضي استخدام لغة بعيدة عن الغريب ، يمكنها حمل طاقات درامية ، تنبثق من تفاعل الشاعر مع حركة الأحداث وأزمة الشخصيات . وعلى الرغم من هذه الملاحظات فإن الشاعر قد وفق في تقديم أنساق لغوية أفادت في إيجاد بعض ملامح درامية موفقة ، على نحو ما نجد في المنظر السادس . (ص ١٠٨)

وتظل هذه المحاولات الرائدة الجادة علامات مضبغة في طريق الفن المسرحي ، تتيح لكاتب المسرح فيما بعد أن يضيفوا إلى هذه الخطوات الأولى إضافات جوهرية في الشكل والمضمون .

• هوامش

- (١) انظر مثلا د . محمد يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧ - ١٩١٤ ط ٣ دار الثقافة بيروت ١٩٨٠ حيث تناول في هذا الكتاب المسرح العربي في كل من لبنان وسورية ومصر .
- (٢) انظر دراسة سعد الدين حسن دحان : الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي جامعة بيروت العربية . بيروت ١٩٧٣ ودراسة د . فائق مصطفى أحمد : أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر . وزارة الثقافة والإعلام . بغداد ١٩٨٠ .
- (٣) انظر مسرح الاحتلال في فلسطين ص ١١٣ : رسالة لاستكمال درجة الماجستير من قسم اللغة العربية بالجامعة الأردنية . إعداد ياسر إبراهيم الملاح ١٩٧٦ .
- (٤) من اطلاعي على برنامج مصلحة الإذاعة الفلسطينية على نحو ما هو مثبت في مجلة «التنديد» المقدسية . وفي الصحف الفلسطينية . مثل جريدة «فلسطين» . وجريدة «الجهاد» . لاحظت أن نمط ظاهرات ثابتة في البرنامج . منها الرواية والقصة . وتذاع في الساعة الثالثة والدقيقة الأربعين رواية تمثيلية .

- (٣٣) معجم المسرحيات العربية والمعربة ص ٣٤٤
- (٣٤) جميل البحري : سجين القصر ، ط ٢
- (٣٥) حنة خوري شاهين جزء الفضيلة ، المطبعة الأمريكية بيروت ١٩٣٠
- (٣٦) جزء الفضيلة ، ص ٤
- (٣٧) يمكننا أن نلاحظ صورة للروايات المثيلية الفكاهية فيها نشرته جريدة فلسطين في عدد منها مثل :
- « لسوكندة الهدوء والراحة » في ١٠ / ١٠ / ١٩٤٢ وه اللعب على الحبلين » في ٣ / ٩ / ١٩٤٢ وه الطيب والأي ٢٩ / ٩ / ١٩٤٢ تقدمها فرقة فريد الجوزي ، و « مستثنى الجاني » في ٣٠ / ٩ / ١٩٤٢ وه ليلة القدر » في ٧ / ١٠ / ١٩٤٢ ، تقدمها الفرقة القومية ، فضلا عن أعمال موسى سالم سلامة ، وتحليل الخوجا ، والمم فرحان ، وغيرهم .
- (٣٨) يشير د . فائق مصطفى أحمد في : أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر ، ص ٤٧ إلى أن « ثمانية الأندلس » مخطوطة في متحف المسرح ١٩٢٨ ، بمهولة المؤلف وهي : « غيرة حوادثها في الأندلس العربية » ، ومحوها صراع يدور بين أميرين شقيقين ، أحدهما خير والآخر شرير ويساند هذا الشرير في الصراع ، وزير ينافس الشقيق الخير في حبه لإحدى الأميرات ، إذ يسعى إلى تدبير المكائد للتفريق بين العاشقين . ثم تنتهي بالنهاية السعيدة التقليدية .
- (٣٩) مجلة الكرمل ، عدد ٣٤٥ ، الأول من آب ١٩١٣ .
- (٤٠) كتبت جريدة الكرمل في عددها ٣٦٦ ص ٢ ف ١٩ أيلول ١٩١٣ تحت عنوان : « مجلس إدارة الشام لا يميز تأليف فرع الجمعية تمثيلية » تعليقاً تجزئته من : « هل خاف مجلس إدارة الشام من محاذير التمثيل والتمثيل كان العامل الأكبر على تربية أخلاق الأهمجية على الفضائل ؟ الذين يخدمون التمثيل في أوروبا تقلدهم حكوماتهم أوسمة الشرف والألقاب ، وعزتهم الشعب . ومجلس إدارة الشام ، قاعدة البلاد العربية يضع العراقيل في سبيل خدمة التمثيل ! كتاب شيكسبير في نظر الإنجليز هو في الدرجة الثانية بعد الإنجيل ، حتى إنهم ليقولون كل شيء في شيكسبير ، وما كتاب شيكسبير إلا مجموعة روايات أخلاقية وحسية وأدبية وحقوقية ، تمثل كل يوم على المسارح في سائر أقطار العالم »
- (٤١) على نحو ما نرى في التعليق السابق « فكوا يا قوم عقال هذه الأمة ، ودعوها في معارج التقدم ، ولا تقفوا عثرة في سبيل نهوضها » فالأخطار تهددها من كل صوب ، والشعوب تنازعها البقاء ، فلا تمنعوا عنها الحياة .
- (٤٢) يمكننا أن نلاحظ ذلك في العناوين التالية في جريدة الكرمل : الصهيونية في القدس ، عدد ٣٠٣ ص ٢ كانون الثاني ١٩١٣ الأرض المدورة ، عدد ٣١٧ ص ١ ، ٢ ، ١٨ آذار ١٩١٣ الخطر الكبير ، عدد ٣٣٧ ص ٤ ، ٣٠ أيار ١٩١٣ ألمانة والصهيونية ، عدد ٣٥٠ ص ٣ ، ١٨ تموز ١٩١٣ حكومة ضمن حكومة ، عدد ٣٧٦ ص ٤ ، ٢٤ تشرين أول ١٩١٣ .
- (٤٣) أنظر ذلك مثلاً في عدد ٣٢٧ ص ٣ ، ٢٢ نيسان ١٩١٣ وفي عدد ٣٣٠ ص ٢ ، ٦ أيار ١٩١٣ تحت عنوان « مآثر نهضة التمثيل الأدبي : « يعلم قراء الكرمل أن نهضة التمثيل الأدبي في حيفا مثلت في عكا وحيفا روايتين لمنفعة المكثبين الإعدادي والابتدائي في عكا ، وقد جاءنا اليوم تقرير النهضة مبينا أن مدخول الروايتين بلغ ٢٣٦ ١٦ غرشاً »
- (٤٤) ورد في جريدة الكرمل عدد ص ٢ ، ١٢ أيلول ١٩١٣ تحت عنوان « مولاي عبد الحفيظ وجمعية نهضة التمثيل الأدبي » : « جاءنا من جمعية النهضة أنها انتدبت أحد أعضائها الأدباء ، رشيد أفتندي الحاج إبراهيم ، للسلام على مولاي عبد الحفيظ ، وقدم لسموه رسم أعضاء الجمعية بملابسهم المثيلية ، فأرتاح مولاي عبد الحفيظ لمبادئ هذه الجمعية ومسابعا ، وأهداهما عشر ليرة إنكليزية فقبلتها منه شاكرة ، وبعثت إليه بوصل بالقيمة نומר (من المجلد الثالث) .
- (٤٥) مقامات الحريري ، ص ١٣٢ وما بعدها ، طبعة دي ساسي ، باريس ١٩٢٢
- (٤٦) الذي يتأمل مسرحية « في ذمة العرب » يلاحظ خلوها من الإشارة إلى وضعها في شكل مسرحي صريح غير أن بناءها وعناوينها وطبيعة الحوار فيها تؤكد غلبة الطابع المسرحي .
- (٤٧) مطبعة طربين ، دمشق ١٩٧٠ وقد صدرت الطبعة الأولى من « ذكاء القاضي » في ١٩٤٥ وه العدل أساس الملك » في ١٩٤٦ في القدس .
- (٤٨) انظر صلاح عبد الصبور : وثيق الكلمة ، ص (٥ - ١٩) حول المسرح الشعري . دار الآداب ، بيروت ١٩٧٠ ورونالد بيكوك : « الشاعر في المسرح » ترجمة تدموح عدوان ، مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٨
- (٤٩) انظر قصة يوم ذي قار في « أيام العرب في الجاهلية » ، تأليف محمد أحمد جاد المولى وزملائه ، ص ٦ - ١٨ : دار إحياء التراث العربي ، بيروت د . ت .
- (٥٠) المرجع السابق ، ص ١٤٢ وما بعدها .
- (٥) د . عبد الرحمن ياغي : حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة حتى النكبة ، ص ٦ ، ١٠ منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٦٨ .
- (٦) المرجع السابق ص ١٠٣ وما بعدها .
- (٧) مسرح الاحتلال في فلسطين ص ١٠٠ - ١١٣ (١٨٥٠ - ١٩٤٨)
- (٨) انظر نصري الجوزي : المسرح الفلسطيني ١٩٢٨ - ١٩٤٨ ، مجلة الأقلام العراقية ص ١٢٤ - ١٣٠ عدد ٦ آذار ١٩٨٠ .
- (٩) انظر حياة الأدب الفلسطيني الحديث ، ص ٤٣٧ ، ٤٣٨ وانظر مسرح الاحتلال في فلسطين ، ص ١٠٠ - ١٠١ .
- (١٠) المرجع السابق ص ٤٣٨
- (١١) (١٢) : ذكر جميل الجوزي في مقدمة ترجمة « الزوجة الحرساء وتمثيليات أخرى » تحت عنوان « نهضة التمثيل في فلسطين » ص ٩ - ١٨ طرفاً من فضل هذه الفرق على حركة التمثيل .
- (١٢) المرجع السابق يقول ص ١٦ « وفي عام ١٩٤٤ كان في مدينة القدس وحدها فرق تمثيلية تربو على العشرين . (أذكر منها) ويذكر في ص ١٥ من هذا المرجع : « وفي عام ١٩٤٢ تأسست نقابة الممثلين العربية من الفرق التالية »
- (١٤) انظر صورة عن التعريب بعامة في « دراسات في المسرح والسبنا عند العرب » ، ص ١١٧ تأليف يعقوب لنداو ، ترجمة أحمد المغازي - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢
- (١٥) المرجع السابق ص ١١٩ « انظر صورة عن تأثر مارون النقاش في « البخيل » وأبو الحسن المغفل » .
- (١٦) انظر مقالة
- Matti Moosa, Naqash And the Rise of the Native Arab Theatre in Syria.
International Journal of Middle East Studies, p. 108-117 no 4. 1973.
- ويمكن مقارنتها بما ورد في « المسرحية في الأدب العربي » ٣٦٦ - ٣٧٠ ، ٤١٦ ، ٤٢٢ .
- (١٧) انظر أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر .
- (١٨) المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ص ٨٥ ، وانظر كذلك :
Matti Moosa - op. cit., p. 433
- (١٩) يبدو أن ظروف فلسطين بين الحكم العثماني وتسلل الأتباع الصهيونية ، ثم الاستعمار البريطاني المباشر ووعدهم بلفور بإنشاء وطن قومي في فلسطين ، أحدثت وضعاً خاصاً جعل الكتاب يتوسلون بالإطار المسرحي من أجل خلق وعي وطني عام .
- (٢٠) محمد عزه دروزة : « وفود النعمان على كسرى أبو شروان » (المقدمة) ، مطبعة صبرا ، بيروت ١٩١٢ .
- (٢١) المصدر السابق (المقدمة) .
- (٢٢) في لقاء مع الكاتب في دمشق في ١ / ٢ / ١٩٨٠ ، حدثني أنها قدت وأنه يحتفظ بالمسرحية السابقة « وفود النعمان على كسرى أبو شروان » فقط .
- (٢٣) يذكر الدكتور عدنان أبو غزالة أن عنوانها « الملك والسمار » . وقد أخطأ في ترجمته .
- (٢٤) نجيب نصار : « في ذمة العرب » - المطبعة الوطنية ، حيفا ١٩٢٢
- (٢٥) قدم لي ملخصها في اللقاء المشار إليه في هامش رقم (٢٢)
- (٢٦) نجيب نصار : « شمس العرب » - مطبعة الكرمل ، حيفا ١٩١٤
- (٢٧) شمس العرب ، ص ٢
- (٢٨) انظر روايات معجم المسرحيات العربية والمعربة ١٨٤٨ - ١٩٧٥ . يوسف أسعد داغر ص ٢١٦ ، ٢١٧ وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ١٩٧٨ .
- (٢٩) المصدر السابق ص ٢٩٢ .
- (٣٠) مصرع كليب - يتحدث نصري الجوزي عن جهود خليل بيدي في « مدرسة المطران الإنكليزية » وكثيراً ما رفض الموضوعات التي لا علاقة لها بالبيئة العربية الفلسطينية ، ومن الروايات والمسرحيات التي اختارها وأشرف على تمثيلها وإخراجها بين السنوات ١٩٢٤ - ١٩٢٨ روايتا « وفاء العرب » تأليف أنطون الجميل ، ورواية « السلطان صلاح الدين ومملكة أورشل » لفرح أنطون (١٩١٤) . وقد تناول المؤلف في هذه الرواية طرفاً من حياة البطل العربي صلاح الدين حين كان بعد المدة لفتح الصليبيين في الأشهر القليلة التي سبقت معركة حطين .
- (٣١) محمد حسن علاء الدين : امرؤ القيس بن حجر - المطبعة التجارية القدس ١٩٤٦
- (٣٢) برهان الدين العبوشي : وطن الشهيد - المطبعة الاقتصادية ، القدس ١٩٤٧

على حسن

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا القاهرة ت ٩١٨٦٧١ - ٩٢٠٨٦٨ - ٦ مكتبة الشابوري بالحامية الجديدة ت ٩١٩٣٧٧

جاد

يسرها أن تقدم لقراء العربية :

مؤلفات الكاتب الكبير **توفيق الحكيم**

- * محمد * عصفور من الشرق * تحت شمس الفكر * الأبرى الناعمة * شمس النهار
- * أرنى الله * عبد الشيطان * عودة الروح * أشواق السلام * سجن العمر
- * التعادلية * راقصة المعبد * الرباط المقدس * السلطان الحائر * الورطة
- * مسرح المجتمع * سلطان الظلم * الصفة * بركا أو مشقة الحكم * ليلة الزفاف
- * فن الأدب * همار الحكيم * صير مصر * عمارة وفن * قالبنا المسرحي
- * الملك أوديب * جماليون * ايزيس * يا طالع الشجرة * مجاس العدل
- * أهل الكهف * سليمان الحكيم * من همار إلى الفد * الطعام لكل فم * محمد الرسول البشر
- * شهرزاد * زهرة العمر * أشعب * همارى قال لى * من البرج العاجى
- * يوميات نائب في الأرياف * شجرة الحكم * لعبة الموت * عصا الحكيم * نشيد النداء
- * المسرح المتنوع • ملامح داخلية طبعة أولى ١٩٨٢ * تحت المصباح الأخضر

مؤلفات الكاتب الكبير **محمد محمود**

وفى فنون المسرح

- علم المسرحية تأليف: ألدوس نيكول ترجمة: درينى خشبة
- تاريخ المسرح فى ٣٠٠٠ سنة تأليف: شلدون تشيلى ترجمة: درينى خشبة
- فن الفن المسرحى تأليف: إدوارد ج. كرهج ترجمة: درينى خشبة
- أشهر المذاهب المسرحية تأليف: درينى خشبة

صدر حديثاً

- أوضع المسالك إلى ألفية بن مالك عبد المتعال الصغيرى (٧ أجزاء)
- شعراء النصرانية فى الجاهلية طبع جديدة مزيدة بمقدمة وتعليقات وفهراس د. عبد الحليم صفى
- لأب لويس شيخو اليسوعى طبع جديدة مزيدة بمقدمة وتعليقات وفهراس د. عبد الحليم صفى
- لأمية العرب للشنفرى

الطبعة الأولى ١٩٨٢

ندوة العدد

فضايا المسرح المصري المعاصر

□ إعداد: أحمد عنتر

□ حينما تكون هناك قضية واضحة يكون لها رد فعل واضح ، يظهر اتجاه محدد للمسرح .

أحمد زكي

□ حينذا لو قرأت المسرحية . وشاهدتها بعين القارئ ثم شاهدتها عرضاً مسرحياً .

سمير العصفوري

□ إن المسرح في تصووري من الصعب أن يستمر أو يعيش ما لم يعمل روح الشعر .

شوق خميس

□ لقد كانت في الخمسينيات حركة مسرحية ، وجمهور يتلقى تلك الحركة وفنان ينرى هذه الحركة سواء كان مولفاً أو ممثلاً أو مخرجاً .

عبد الغفار عودة

□ (غير مفهوم في مجتمع اشتراكه ، أن يترك الحبل على الغارب لتجار الفن .

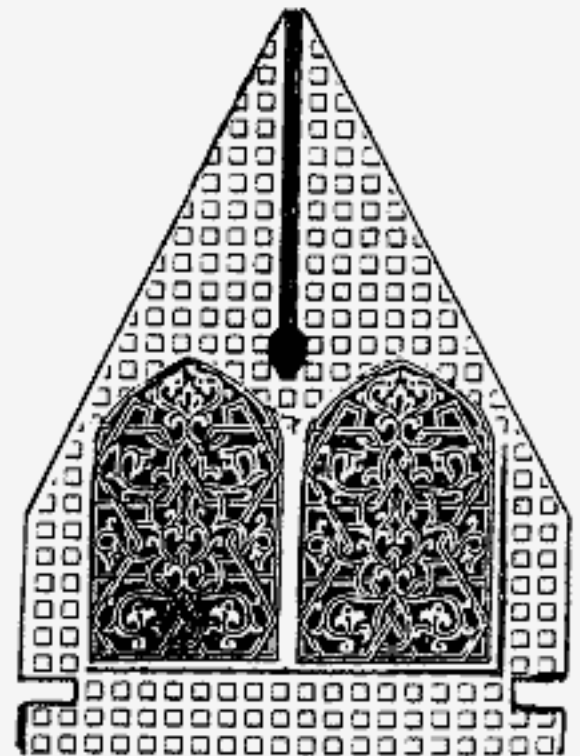
قواد دواره

□ أنا لا أنظر إلى المسرح على أنه كتاب مصريون ولكن أنظر إليه على أنه ظاهرة مسرحية كاملة

فوزى فهمي

□ إن ما يجعل النص يستمر أو لا يستمر ، أن تكون اللغة مجسدة تدفع إلى البحث عما وراء المضمون .

هدى وصفي



قضايا المسرح المصري المعاصر

إعداد: أحمد عنتر

اشترك في الندوة

أحمد زكي
سمير العصفوري
شوقي خميس
عبد الغفار عودة
فؤاد دواردة
فوزي فهمي
هدى وصلى
ومن أسرة التحرير

عز الدين إسماعيل
سامي خشبة

عز الدين إسماعيل



الميزانيات أو بناء مسارح أو إرسال البعثات وإصدار مجلات فنية ونقدية . تعمل على إثراء الحركة النقدية بإتاحة الفرصة للنقاد الحقيقيين للقيام بعملهم . وتثبيت القيادات الفنية الحديرة بالقيادة . والهدف هو تنشيط حركة مسرحية حقيقية . على أساس إن المسرح خدمة ثقافية لا بد أن تكون مدعومة من الدولة كغير الخبز تماما وكحديد التسلح . فالمسرح يؤدي دورا في ترقية الوجدان المصري والعقل المصري لا يقل تأثيرا عن أى شيء آخر تدعمه الدولة . ورأى هو أن الدولة في هذا المجال مقصرة بوضوح . وأنها لا تعطي كل الاهتمام الواجب للمسرح بوصفه جُماع الفنون . وبارتفاع مستواه ترتفع كل الفنون . وبانسياره وانخفاض مستواه تنخفض كل الفنون . أنا لا ألقى كل العبء على الدولة . ولكنى أقول إن الدولة فيما يتعلق بواجباتها المادية والرقابية والنقدية وغيرها مقصرة تقصيرا واضحا . خصوصا في جانب الرقابة . وأنا أرى أن الرقابة على المصنفات الفنية مازالت تتعامل مع المسرح بعقلية أو مفهوم لا بد أن يتغير . لأنه مفهوم معطل . ومفهوم يمكن أن يكون تأثيره سلبيا في الحركة المسرحية . أما عن علاقة الفنان بالمسرح . وهو الشق الثاني الذى اعتقد أننا لا بد أن نتكلم عنه بوضوح . فعلاقة سلبية أيضا . لأن الفنان تنعكس عليه سلبية الدولة تجاه المسرح . فالفنان المسرحى أصبح مشغولا بالكسب المادى عن طريق المسلسلات التلفزيونية أو الأعمال السهلة التى هى أقرب ما تكون إلى السلعة التجارية منها إلى العمل الفنى الجيد أو الحادف . ومن هذا الباب ترك الفنان المسرحى مسرحه . لأنه لم يخطه المقابل المادى أو حتى الارتباط الأدنى . فأصبح سلبيا تجاه مسرحه وتجاه عظمة هذا المسرح . ومن ثم ترتبك خطة هذا المسرح أو تنعثر . لعدم وجود الفنان . أو لعدم انتظامه . هاتان هما القضيتان اللتان أحب ألا نطرحهما في بداية المناقشة .

عز الدين إسماعيل :

لو أذنت لى أعتقد أن هذه القضية الأخيرة يمكن أن تعالج من وجه آخر . إذ إن كثيرا من الحركات المسرحية الناهضة لم تعتمد مطلقا على ضمانات من هذا النوع تقدمها الدولة . بل اعتمدت على الجهد الفردى . ولا أريد أن أقول الجماعى أيضا . ويحدث ذلك عندما تتكون الجماعات المسرحية ذات الرؤية الواضحة والاستعداد للتضامن من أجل نهضة مسرحية . واعتقد أن تاريخ المسرح . لا و

في بداية هذه الندوة أحب أن أرحب بالسادة الضيوف الذين أيجدوننا بلقائهم للمشاركة في هذه الندوة التى نعتقد أنها جاءت في أوانها . وهناك كثير من القضايا التى تتعلق بالمسرح من حيث الواقع . وأيضا من حيث الممارسة . ومن حيث وضع هذه المؤسسة الثقافية الضخمة في مجتمعنا خاصة والمجتمع العالمى بعمامة . بدءا من علاقة هذا المسرح بحركة المسرح العالمى . بصفة عامة . في مجال التجارب المسرحية التى أصبح مسرحنا مشاركا فيها منذ فترة لا بأس بها . من حيث وسائل هذا المسرح وأدواته وتوظيفها . ومن حيث اللغة والنص والتعامل مع النص المسرحى المكتوب والمعروض على خشبة المسرح . وهناك أيضا عدد من القضايا التى تشغل بالنا الآن . والتى لها أهمية قصوى في تنشيط الوعي بحركة المسرح الراهن وفيما يتصل بمستقبله . لعنا تبدأ هذه الندوة بوقفة عند مرحلة في حياة هذا المسرح . كانت لها خصوصية من جوانب معينة . تستحق منا الوقوف عندها . لأنها المرحلة الأخيرة في حياة هذا المسرح . وأعلى بذلك مرحلة السبعينيات . وهى المرحلة التى تبدأ على وجه الخصوص بعد نكسة ١٩٦٧ ويمتد إلى وقتنا الراهن . فالتجارب التى سبقت هذه الحقبة أصبحت معروفة . ولعل المهتمين بالمسرح كتبوا عنها وتناولوها من جوانبها المختلفة . ولا يبقى إلا أن ننظر الآن في تجربة السبعينيات . فلنبدا النظر في هذه التجربة من موقع محدد وهو علاقة المسرح خلال هذه الفترة بما قبلها . هل يعد امتدادا للتجارب السابقة في الستينيات وما قبلها . أم أنه قد انشق على كل هذه التجارب السابقة ؟ وما وجهة النظر في الحالين : إذا كان تطورا وامتدادا . أو كان انشقافا كلياً عن التراث المسرحى السابق لهذه الحقبة ؟

يجب الآن أن نستمع لوجهات النظر في هذا الجانب من القضية .

عبد الغفار عودة :

إذا صححت لى أريد أن أقول إن البداية في تصويرى يجب أن تتناول جزئية مهمة جدا لا تخرج عن شقين :

(أ) الشق الأول : علاقة الدولة بالمسرح .

(ب) الشق الثانى : علاقة الفنان بالمسرح .

وإى رأى أن الشقين يمثلان وجهين لعملة واحدة . لأن علاقة المسرح بالدولة للأسف الشديد علاقة شكلية . فالدولة عليها واجب التدعيم . سواء برصد

سواء في المجتمع الاشتراكي أو المجتمع الرأسمالي . يعتمد اعتمادا كبيرا على إعانة الدولة إما إعانة كاملة أو إعانة محزبة . وفي آخر ما وصلني من أعداد نشرة اليونسكو المسرحية نقرا شكوى مريرة من فنانين امريكيين : لان الدولة خفضت الإعانات المخصصة للمسرح . ونفس الشكوى في ألمانيا . علاقة الدولة بالمسرح في عصرنا لم تعد علاقة قانونية او يمكن التغاضي عنها . فإذا أضفنا إلى ذلك اننا نعيش في مجتمع متخلف . نسبة الأميين لا زالت فيه عالية جدا . والدوق الفني لم يهذب ، والوعي الفني لم يتم بعد . فتعذر يكون دور الدولة عاما كدورها نحو المستشفيات والمدارس . ونحو كل الخدمات التي ينبغي ان تقدم للناس . غير مفهوم في مجتمع ينص في دستوره على انه مجتمع اشتراكي ان يترك الحبل على الغارب لتجار الفن .

يمرحون ويقدمون ما يشاءون للناس باسم الفن وهو براء منهم . غير مقبول في الثمانينيات من هذا القرن أن نطلب مساح الدولة بان تكسب وتربح . او على الأقل تغطي نفقاتها . لان المسرح ينظر إليه على انه مسألة ثانوية . ولكني أرى ان الفن المسرحي خدمة ينبغي ان تؤدي للمواطن العادي بمستوى رفيع جدا . وايضا ينبغي ان نراقب المسارح الخاصة . ونطمئن على أن ما تقدمه يصل إلى حد أدنى من المستوى الرفيع . نقطة ثانية أحب التعليق عليها . فيما ذكره الاستاذ احمد زكي بالنسبة لازدهار المسرح في الاتحاد السوفيتي سنة ١٩١٧ لم يكن هذا الازدهار صدفة ، او لان الناس اصيروا بالحماسة . ولكن كان نتيجة لحساس الفنانين والروية الفنية الجديدة التي قدموها . كانت العروض تقدم في قطارات وسافر إلى القرى والريف . وعروض تقدم في الساحات المفتوحة بالاشكال الجديدة التي واكبت الثورة نتيجة لحاسة الفنانين وابتكارهم . وهذا لم يحدث عندنا حتى الان . ويمكن ان يعيدنا هذا إلى علاقة الفنان بالمسرح . وفي النهاية اقول اننا إذا طلبنا عناية الدولة بالمسرح فيجب ان ندرك ان الدولة لن تنتج مسرحا . الفنان هو الذي ينتجه ، فإذا لم تكن هناك حماسة من جانب الفنانين فلن يكون عندنا مسرح مزدهر . والنقطة الأخيرة التي أعلق عليها تتعلق بمسرح الستينيات وعلاقته بالستينيات . واعتقد ان الازدهار لم يبدأ بعد ١٩٦٧ وإنما قبل ذلك . في الخمسينيات . وفي اعتقادي ان المسرح المصري لا يمكن الفصل بين مراحل . صحيح ان هناك فترات ازدهار وفترات توقف . لكن لا نستطيع ان نفهم مسرح الستينيات إلا إذا تذكرنا انه في عام ١٩٤٤ انشئ معهد الفنون المسرحية . وفي سنة ١٩٤٧ تخرجت اول دفعة منه . وسافرت بعثات . وكون حمدي غيث ونبيل الالبي اول بعثة وثلاث بعثات اخرى . وفي عام ١٩٥٠ كونت فرقة المسرح الحديث برئاسة زكي طليمات وقدمت اعمالا متقدمة جدا . مترجمة او مؤلفة . اعمالا وطنية مثل « دنشواي » . و « كفاح الشعب » . وفي الخمسينيات مجد مؤلفا مثل نعمان عاشور يكتب نصا من الصعب ان نسميه نصا ادبيا . اي ان نص نعمان - مع احترامى له . واحترامى للزملاء الذين واكبوه - لم يكتب مثل نص الحكيم . نصا بقرا . وإنما كتب للتمثيل . وليس له قيمة فنية إلا إذا وجد محررا يتعاطف معه ويستطيع ان يقدمه على المسرح . ماذا كان يفعل نعمان عاشور إذا لم يجد هذا المخرج في الحيل الحديد من المخرجين الذين تكونوا ؟ إذن فازدهار الستينيات هو نتيجة لازدهار سبقه في الخمسينيات قبل الثورة . نريد ان نرى الامور بهذه الصورة . في اعتقادي ان الازدهار الذي سبق عام ١٩٦٧ كان اكرم من الازدهار الذي تلاه . انا اختلف مع الاستاذ احمد زكي لان كل الكتاب الذين ذكرهم قد ظهوروا قبل النكسة . وحاولوا التعبير عن النكسة باشكال مختلفة . اعني انه عندما نظر مثلا إلى سعد الدين ونية مجد ان اعماله الجديدة قبل ١٩٦٧ . بعد ١٩٦٧ قدم عملا مباشرا سياسيا هو « المسامير » . وكان اول عمل قدم على المسرح كاستجابة مباشرة . واعتقد ان مرحلته المزدهرة والاكرم نصحا هي ما قبل ١٩٦٧ . وعلى كل حال هذه مسألة مطروحة للمناقشة . ولكن ماذا حدث في الستينيات ؟ في عام ١٩٦٢ انشئ مسرح التلفزيون . وكانت الحركة المسرحية قد بدأت ترمي قواعدها . انشئ مسرح الحبيب والمسرح القومي فاصبح له اكرم من شعبية . وحصل نوع من الازدهار المحدود . وجاء مسرح التلفزيون بعشر فرق . وبإمكانات ضخمة جدا . ولست ممن يشوهون هذه الحركة على إطلاقها . فن الصعب . إذا اردت ان تقدم اعمالا رديئة على مستوى عشر فرق ، أن تستطيع ذلك . إذ لابد ان يخرج منها اعمال جيدة . إذن هذا التوسع لم

العالم فحسب بل في مصر أيضا . يدلنا على أن تجارب كثيرة تمت على أيدي أناس وهبوا أنفسهم للمسرح ، وقدموا اعمالا كبيرة بغير عون من الدولة . كفاح الممثل والمؤلف والمخرج من أجل إنشاء مسرح - هذا شيء عرفناه وألفناه . واعتقد انه من الممكن ان يحدث وأن يتكرر دائما في كل عصر . ولذلك أعود إلى بدء القضية . هل معنى هذا ان الدولة قبل الستينيات كانت تولى المسرح عناية أخص وأفضل مما حدث في الستينيات ؟ وهل كان من نتيجة ذلك أن تخلف المسرح في الستينيات بصورة عامة عنه في الستينيات ؟ أم أننا لو نظرنا إلى واقع الأمر لوجدنا أن الستينيات أيضا قد جاءت في زمنها بما يلائمها وظهر فيها ما هو وليد ذلك الزمن وما يمثل علامة . مها قلنا عنها فهي تطوّر على الأقل بالنسبة لما سبق ذلك من تجارب مسرحية

احمد زكي :

إذا بدأت من آخر ما وصل اليه الاستاذ عبد الغفار والدكتور عز الدين في تعليقه الأخير فإنني أؤكد حقيقة أن الستينيات بدأت عام ١٩٦٧ . واستمرت حتى حرب ١٩٧٣ . وبعد هذا بدأ منحى النزول . أما عما قبل ١٩٦٧ . فيمكن اعتباره رحلة تجارب عمائل مراحل التجارب التي عاشها دول كثيرة بعد الثورات . فثلا وقعت محاربة في الاتحاد السوفيتي بعد قيام الثورة البلشفية . ومع ذلك أقبل الناس على المسرح بشكل لم يسبق له مثيل في المسرح الروسي . وتعاقبت سنوات الثورة حتى سنة ١٩٣٠ ولم تعرف حكومة الاتحاد السوفيتي ما كان يجب أن يكون عليه المسرح في دولة اشتراكية . وكان هذا طبيعيا . وقد اجتزنا عن أيضا نفس المرحلة في الستينيات التي كانت غاصة بالأعمال المسرحية . كانت حركة تلقائية . حكومية وشعبية . لتغطية برامج التلفزيون . فكل من كانت لديه مسرحية يأتي بها ويصهرها في العمل الموجود . ولكن لم يكن هناك من يكرس نفسه للكتابة في هذه الفترة . التي كانت حقن تجارب . واستمر هذا حتى حرب ١٩٦٧ فبدأت الكتابة الفعلية للمسرح المصري في أعمال نعمان عاشور وسعد وهبة ورشاد رشدي وبوسلف إدريس وعلى سالم وعجيب سرور وغيرهم ممن تعرفون مشاركتهم في هذه الحركة مثل الشرفاوي والفريد فرج . بدأت الكتابة الفعلية بعد النكسة . وكانت تعبيرا عن إحساس فياض . حيث أراد كل كاتب أن يعبر عن ظروف مجتمعه وفقا للقضية البسيطة التي تقول : إن المسرح انعكاس لقضايا المجتمع . وقد عكس كل من هؤلاء الكتاب فعلا قضايا المجتمع . كل منهم بمفهومه الخاص . وقدمت أعمال عظيمة . كما قدمت أعمال من المسرح الاجنبي ومن الروائع بالذات . واعتقد ان هذه الفترة كشفت عن مناهج في الأداء التمثيلي لا توصف بأنها مدارس ، لأنه لم تكن هناك مدرسة محددة لنا كجيل يحتذى حذوها . كانت هناك انعكاسات لثراث زكي طليمات مثلا وبوسلف وهي وفصح نشاطي تركت على أعمال جيلها بصماتها . أما عن مستوى التمثيل الآن فإنه لا يبحث على التفاضل . نظرا لما قد يقع فيه المخرجون من أخطاء في العرض المسرحي .

عز الدين إسماعيل :

هذه مشكلة سعرضها وهي علاقة النص بالعرض المسرحي . وهي من القضايا المهمة الرئيسية . وسعود إليها بالتأكيد . لأنها تحتاج إلى محييص كاف ولكن لم تزل امامنا قضية المسرح في الستينيات وعلاقته بالتجارب السابقة . وموقفه من حركة التطور المسرحي عندنا . الاستاذ فؤاد دواردة .

فؤاد دواردة :

استحوذ في بالعودة إلى مسألة علاقة الدولة بالمسرح دون إنكار للجهود الفردية للفنان . ولأهمية المبادرة الفنية للفنان . إذا استعرضنا تاريخ المسرح نجد ان الدولة كان لها دائما دور كبير وخطير في توجيه المسرح . ابتداء من الإغريق . حيث كانت الاعمال الجديدة محاز ، وحيث كان المتفرجون يحصلون على مكافأة لحضورهم العروض . ويغرمون في حالة عدم حضورهم . وفي العالم كله اليوم نجد المسرح .

المبوط وليس قبل ذلك .

احمد زكى :

نم

عز الدين إسماعيل :

إذن من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣ ست سنوات كان المسرح فيها

احمد زكى :

جيدا جدا . نتيجة لوجود قضية جنسية ملحة .

عز الدين إسماعيل :

هنا يصبح من الواضح ان اختلاف وجهى النظر ينحصر في تقويم الحركة المسرحية من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣ اما فيما يتعلق بما بعد ١٩٧٣ فانت متفق مع الاستاذ دواره على ان الخط اليباى يهبط إلى اسفل .

فؤاد دواره :

لو سمحت لى ان اوضح . لقد كتبت اعمال جيدة . ولكن لم تقدم على ختية المسرح . وإذا احببنا ان نستعرض اسماء بعض هذه المسرحيات بعد ١٩٦٧ فإن مسرحية «سبع سواى» لم تقدم إلى اليوم على المسرح . بل طبع في كتاب . واعمال كثيرة اخرى ..

احمد زكى :

فدعنا في فرقة هواة .. واغلقوا لى المسرح بعد ٣ أيام .

فؤاد دواره :

يعنى هذا ان استجابة الكاتب موجودة . وربما كان المثال هنا عملا غير مصرى . هو مسرحية «حفلة سمر من اجل ٥ حزيران» . التى كتبها سعد الله ونوس . وهى عمل مهم جدا في تاريخ المسرح المصرى وإن لم تصدر من مصر . فنحن حين نتكلم عن المسرح المصرى يكون إطلالنا على المسرح العربى واجبا وواردا ايضا . لكن لا اذكر ان هناك اعمالا جيدة كتبت وقدمت على المسرح .. قد تكون هناك اعمال جيدة كتبت ولكنها منعت من التقديم على المسرح . وابتدأت حركة الكبت والمنع التى ادت بمسرحنا إلى ما هو عليه .

عز الدين إسماعيل :

لماذا إذن عن بقية قطاعات المسرح وفئات فتيانه . غير الكتاب ؟

احمد زكى :

أنا متفق مع الأستاذ فؤاد في هذه النقطة . لكن هناك نقطة مهمة أخرى أشار إليها الدكتور عز الدين إسماعيل . في فترة ١٩٦٧ إلى ١٩٦٧ التى أظهرت الكتابات التى كانت انمكاسا للقصة المصرية في مجتمعنا المصرى لم يكن الانمكاس على مستوى التأليف وحده . فقد راح معظم مخرجينا يفلتون من إطار المسرح التقليدى والرواية التقليدية . وابتدأ المخرجون بالتدريج يصلون إلى نوع من الحلول الوسطى لوصول المخرج بخشية المسرح . أكثر من مخرج حاول في الواقع أن يكسر الحاجز بين الممثل والمتفرج لأقامة الاتصال الحقيقى بينها . فبدأ الناس يحسون بحق أنهم جزء من الحدث . وأنهم متداخلون فيه . وكان هذا تغييرا في نظام الإخراج عندنا . وكانت هذه ميزة عظيمة جدا .

عز الدين إسماعيل :

إذن فقد وصلنا إلى التوفيق بين هذين الرأيين . وإلى أن الانمكاس الحقيقى الإيمائى في حياة المسرح لنكس ١٩٦٧ يمثل بصفة اساسية في تجاوز الاساليب التقليدية المألوفة له من قبل . فكان الهدف من معظم المحاولات الإبداعية هو هذا الكشف والتجاوز . والغريب ان الندوة الخاصة بالرواية وصلت إلى نتيجة مماثلة .

يحل من غير . وهو الذى يتمثل بشكل واضح في ظاهرتين : الظاهرة الأولى هي نزول المسارح إلى الأقاليم والأحياء الشعبية . وهذا ما أدى إلى اتساع قاعدة الجمهور المسرحى . الظاهرة الأخرى الإيجابية . تمثلت في المسرح العالمى الذى كان يديره الأستاذ حمدى غيث . والذى قدم نماذج جيدة جدا . وجديرة بالاحترام إلى اليوم . بالإضافة إلى هذا قدمت أعمال رديئة كثيرة . وفتح المجال لممثلين ومخرجين لا صلة لهم لا بالتبيل ولا الإخراج . وفيما في عام ١٩٦٣ أو ١٩٦٤ توقف هذا كله . لأن الميزانيات كانت غير محددة وغير منظورة . ارتفعت أجور الممثلين . وحصلت مزايدات على مسارح هيئة المسرح . مسرح التلفزيون راح يقتصر الممثلين والمخرجين والفنيين وبيعهم . فثلا من كبار المخرجين الذين ذكرناهم الآن كان حمدى غيث أحد المشرفين على مسرح التلفزيون . إذن استقطب مسرح التلفزيون عددا كبيرا من الفنانين ثم أغلق أبوابه فارتبكت الحركة المسرحية . وحدث نوع من الانكماش الغرب . فإذا حاولنا دراسة حصيلة هذه التجربة وجدنا ان استمرارها كانت أكبر من منافعتها . لأن النمو الذى كان يفرض ان يكون نموها طبيعيا متجسدا . كان في حقيقته مجارة ادته إلى إغلاق المسرح . وفي أثناء الستينات واولائل السبعينات عقب الأزمة حدث نوع من التشدد من جانب أجهزة الدولة الرسمية على مؤسسة المسرح بوصفها جهازا ثقافيا وفكريا . وبدأت الاعمال تراقب في تشدد . وبدأت المصادرة والمنع . ومنعت اسماء معينة من الكتابة للمسرح . وقد اثر كل هذا في مسرح السبعينات . واعتقد انه ترك اثرا سلبية خطيرة وضعت في هجرة كثير من الفنانين إلى الخارج . وازعاء بعضهم في احضان التلفزيون بالأعمال السريعة طلبا للكسب . كذلك انتشرت مسارح القطاع الخاص نتيجة لتغير الأوضاع الطبيعية في مجتمعنا . وظهور طبقات جديدة تريد ان ترفع عن نفسها ولا تريد ان تتخفف . كل هذا جعل مسرح السبعينات ردة او نكسة بالنسبة للمسرح المصرى . وهذا لم يمنع . مع ذلك - من ان تظهر بين الحين والآخر اعمال جيدة . لكن بشكل عام انا اعتقد ان السبعينات تمثل خطا هابطا بالقياس إلى الستينات ..

احمد زكى :

تعقيب صغير . للاستاذ دواره الحق في هذا الكلام . ولكنى اريد توضيح ماقلته عن سنة ١٩٦٧ وما بعدها . قلت ان خط المسرح اليباى هبط كثيرا بعد ١٩٧٣ . ولكن بعد ١٩٦٧ كانت هناك قضية : قضية ضرب مصر وهزيمة مصر . وقد كان لهذه القضية انعكاس حقيقى في المسرح . قبل هذا لم تكن هناك هذه القضية . ولكن مع وقوع النكسة شارك كل الكتاب في القضية . فحيما تكون هناك قضية واضحة يكون لها رد فعل واضح . ويظهر اتجاه محدد للمسرح - هذا ما قصده .

عز الدين إسماعيل :

ولكننا نفهم من كلامك ومن كلام الاستاذ فؤاد دواره انه كانت هناك قضية قائمة وملحة . كان لها صدى مباشر بعد ١٩٦٧ .

احمد زكى :

بالضبط

عز الدين إسماعيل :

لكن تقويمه هو لهذا التاج المسرحى بعد ١٩٦٧ ينهى إلى انه كان أقل مستوى وجوده . وان ما اضافته إلى تاريخ تطور المسرح بعد إضافة هزيلة . لأنها كانت بمثابة انفجارات . ولكننا أصبحنا الآن بصدد مشكلة . وهى ما نستخلصه من كلامك عن أن المسرح يزدهر دائما مع القضايا الملحة شديدة الإلحاح على ضمير الكاتب وعلى الجمهور . ولدينا حدث ضخم وقع في حياتنا الحديثة . يتمثل في نكسة ١٩٦٧ . على اى وضع إذن نستطيع ان نكيف الآن نتيجة هذا الحدث الضخم الذى هز الإنسان المصرى من اعماق اعماقه ؟ هل كان في صالح المسرح ام ضده ؟ الاستاذ دواره كان موقفه واضحا بقوله إنه كان ضد المسرح . وانت - فيما اعتقد - تحفظ على هذا . على اساس ان الخط اليباى إنما بدأ بعد ١٩٧٣ في

وهي اضطراب الرواى بعد ١٩٦٧ إلى الكشف عن شكل جديد ملائم لتوصيل تجربته بشكل أوثق وأعمق إلى الجمهور . وها نحن نذكر ان المسرح بعد ١٩٦٧ سار في نفس الاتجاه . وبحث ان منصة العرض هي المكان الذى يتجلى عليه كل ما يقدم على المسرح . يصبح دور الإخراج والمخرج أكثر بروزا في هذا التغيير .

فوزى فهمي :

اسمحوا لي بتعليق على ما قاله الاخ الاستاذ فؤاد دواره من ان جيل السبعينيات بالتاكيد مختلف عن جيل الستينيات . وطبعاً لا يمكن تحديد هذا الاختلاف بشكل علمي إلا إذا تذكرنا التغيرات الاجتماعية التي اصابته المجتمع المصري . لانه نتيجة هذه التغيرات الاجتماعية حدثت تغيرات في المذركات الجمالية . لان المسرح شكل في قبل أى شىء وله مذركات جمالية معروفة . التغيرات الاجتماعية التي حدثت في السبعينيات اثرت إلى حد بعيد جداً على ظاهرة المسرح . انا لا انظر إلى المسرح على انه كتاب مصريون فحسب . او كتاب مرحلة فقط . ولكن انظر إليه على انه ظاهرة مسرحية كاملة . ويجب ان تذكر ان هناك نوعاً من سوء الفهم او عدم التفصح لدى اجهزة الدولة تجاه المسرح . الامر الذي ادى إلى تقليص المسرح او تقليص الظاهرة المسرحية . حتى المسرحيون الكبار الذين يكتبون تقلصوا . هناك ظاهرة المنع وهذه مسألة اساسية جداً . عندما نتصور ان هناك أكثر من مائة مسرحية منعت في مدة قصيرة لعدد كبير من الكتاب . فعلى هذا انه لا احد يتكلم . ان فهم اجهزة الدولة للمسرح فهم خاطئ . لان المسرح فن شديد الديمقراطية شديد التأثير . على الرغم من انه ليست هناك مسرحية اسقطت نظاماً . فلم يحدث ان خرج الناس من المسرح وقاموا بمظاهرة . غير ان هناك توجساً دائماً من اجهزة الدولة تجاه المسرح . انا عن الستينيات فالاستاذ فؤاد يقول انها فترة كانت شراً على المسرح المصري . وانا اختلف معه . لان هناك مقياساً آخر ومعياري آخر لدراسة هذه الظاهرة . فقد كان هناك نوعان من المسرح : فن جاد يقدم امامه فن غير جاد . بعد الستينيات وفي السبعينيات لم يكن المسرح مخصصاً للفن المسرحي بل للالعاب المسرحية المرتبطة بمذركات جمالية متغيرة للطبقات الجديدة التي نشأت في مجتمع السبعينيات ولم يظهر هذا إلا بقلّة في الاعمال اللامسرحية او اللامسرحية التي قدمت في السبعينيات . ان مسرح السبعينيات مختلف بالتأكيد في تقييمنا له . ومختلف في عكسه للمخرج العارى في المجتمع المصري . يعنى لم يتناول بشكل مكثف العصب العارى للمجتمع المصري وقضيته الأساسية وهي : كيف يعيش هذا المواطن المصري وما هي فلسفته التي قال عنها الاستاذ فؤاد انها قضية المجتمع الاشتراكي التي سمع بها في الستينيات والتي انكسرت مع هزيمة ١٩٦٧ العسكرية التي لم تكن هزيمة الجيش المصري فحسب بل كانت هزيمة للاقتصاد المصري والتعليم المصري . كانت هزيمة لفكرة عامة كان يحملها المجتمع المصري . ولقد طرحت السبعينيات قضية جديدة . قضية المجتمع الاستهلاكي المفتوح والسلمي والاعطاء الاستهلاكية التي غزت المجتمع المصري مما ادى إلى تدهور مكانة الثقافة .

عبد الغفار عودة :

إذا سمحت لي اريد ان اضيف نقطة قد يعتبرها البعض بمثابة جملة اعتراضية في الحوار او في الندوة لكن في الحقيقة انا اعتبرها جزئية تفصيلية هامة جداً لا بد ان نضع أيدنا عليها ونحن نتناقش في هذه الندوة - الظاهرة المسرحية في مصر متكتفة بصورة صارخة وبخاصة في هذه الفترة التي عايناها في الثمانينيات . لقد كان في الخمسينيات مسرح مدرسى ومسرح جامعي ومسرح إقليمي ومسرح عائلي بالإضافة إلى مسرح الدولة ومسرح القطاع الخاص . كانت توجد حركة مسرحية وجمهور يتلقى هذه الحركة . وفنان يبرى هذه الحركة سواء كان مؤلفاً او ممثلاً او مخرجاً . كان هناك تواصل والتقاء بين أطراف العمل الفني وكان هناك لقاء بالتالى يمكن ان يختلف على كنهه ونوعيته او نتحفظ سلباً او إيجاباً . لكن كانت حركة مسرحية منبسطة ومتسعة خاصة في عام ١٩٦١ وفي فترة القرارات الاشتراكية . فحسب الإحصائيات الأخيرة التي خرجها هيئة المسرح . واظن الأرقام لا تكذب . تقول الإحصائيات ان عدد متفرجي قطاع الدراما والفنون الشعبية والاستعراضية والموسيقى وصل إلى نصف مليون داخل القاهرة . وأن الجهاز المركزي للمتابعة

والإحصاء يقول ان عدد متفرجي القطاع الخاص وصل إلى مليون . نسلم جدلاً ان المليون الذين يشاهدون مسرح القطاع الخاص متفرجون عاديون . وليسوا من نوعية طبيعية ناشئة لظروف اقتصادية طارئة أو خاصة متمشية مع الانفتاح الذي حدث . سنقول عندنا مليون ونصف مليون من أحد عشر مليوناً يبقى تسعة ملايين ونصف لم يشاهدوا مسرحاً . وهذا يؤكد ان الظاهرة المسرحية - بالأرقام أرقام المتابعة والإحصاء وأرقام هيئة المسرح - متعذرة وليست متكشفة فحسب، فلن نطرقنا إلى فرق الأقاليم سنجد ان الأقاليم لم يكن بها مسرح حتى سنة ١٩٦٤ . ثم وجدت أربع فرق مسرحية ثم ثمانى أصبحت اثني عشرة فرقة حتى وصلت الآن إلى ستين فرقة مسرحية . إلا ان هذه الفرق المسرحية لا تشكل ظاهرة مسرحية ولا تشكل استمراراً حقيقياً . لان هذه الفرق المسرحية مرتبطة بالمسابقات والمهرجانات وهي فرق من الهواة لا استمرار لها ولا ميزانية ثابتة ولا خطة، هذا بالإضافة إلى انه لا مسرح ولا فلسفة . وبالتالي فهي تعمل بشكل ارتجالي أو عشوي . فإذا وضعنا في الاعتبار بعد كل هذا قلة عدد دور العرض والأجهزة الفنية . ورداءة تجهيز دور العرض . فإننا ننهي إلى ان دور المسرح في حياتنا منكش للغة .

عز الدين إسماعيل :

استاذ عبد الغفار لا اعرف إلى اي حد يمكننا ان نعول على المسح الإحصائي في رصد ظاهرة فنية . استاذ شوقي خميس اظنه قد يود ان يعلق على المسألة .

شوقي خميس :

الحقيقة أنا اود ان ارجع إلى المسألة الأولى منطلقاً من قضية المسح الإحصائي فالكلام عن مسرح الستينيات تكرر لدرجة انه يمكننا الكلام عن ازدهار الستينيات دون النظر للمسح الإحصائي او غير الإحصائي . لقد تحدث الاستاذ فؤاد دواره عن بداية الكتابة عند نعمان عاشور فقال إنه كتب نصوصاً مثل ولا تقرا . حقيقة أنا اعتقد ان غالبية اعمال مسرح الستينيات او العصر الذهبي للمسرح هي نصوص مثل ولا تقرا . ولهذا فانا اعتقد انها إذا عرضت من جديد من خلال «ريپورتوار» لن نتجح بجحاح كبير . لان المسرح في تصوري من الصعب ان يستمر او يعيش . ما لم يعمل روح الشعر بصرف النظر عن كونه مكتوباً شعراً ام نثراً . وإذا كانت اعمال الستينيات احدثت ضجة مسرحية . فلانها وضعت بداية أساسية لتناول الواقع الاجتماعي ومناقشته لأول مرة في مصر بعد البدايات التي وضعها توفيق الحكيم وتيمور . فلأول مرة يوجد المسرح الواقعي على يد نعمان عاشور ويوسف إدريس وسعد وهبه وميخائيل رومان ولطفى الخولي . من هذه الاعمال التي تنتسب للستينيات اعتقد ان اعمالاً قليلة جداً هي التي ستعيش . منها اعمال صلاح عبد الصبور التي سوف يقرأها الناس مائة سنة قادمة . بالإضافة إلى اعمال الفريد فرج واعمال الشراوى . إننا حين نتكلم في الحقيقة عن مسرح الستينيات تظهر مبالغات شديدة تمنعنا من الكلام عنها دون الرجوع إلى اي حقائق . وانا اعتقد انه إذا حدث في يوم من الأيام ان درست هذه المسألة إحصائياً وحللت وقورنت مسرح السبعينيات . سنجد ان مسرح السبعينيات لم يخلق شكلاً جديداً فحسب بل شكلاً ارتبط بأداة جديدة ادت إلى خلق المسرح الشامل والمسرح التسجيلي والشعري . لقد حدث ازدهار جديد للدرجة ان عدداً كبيراً من الشعراء يكتبون ويحاولون بغض النظر عن مستوى محاولات . إنما بالفعل هناك عملية تطور وليس عملية هبوط . هدى وصفي :

المسائل تحتاج إلى توضيح . حضرتك بتكلم بشكل مطلق او محدد . الا تضرب لنا مثالا . فانت تقول ان هناك عكساً في الإنتاج في السبعينيات . فلماذا ضربت مثالا لكي يتضح رايك تطبيقياً وعملياً .

شوقي خميس :

قبل السبعينيات . ولن احدد سنة بعينها لم يكن هناك مسرح شامل في مصر . بعد السبعينيات وجد المسرح الشامل . قبل السبعينيات لم يكن هناك المسرح الوثائقي او التسجيلي ثم وجد بعد ذلك . قبل السبعينيات لم يكن هناك ازدهار للمسرح الشعري تقريبا ولكن بعد ١٩٦٧ كما اتفق . وجد المسرح الشعري وازدهر على

مستوى العروض والكتابة والتأليف .

هدى وصفي :

المسرح الشعري ليس وليد الستينيات إنما هو موجود قبل الثورة وقبل المرحلة التي نتحدث عنها . أما إذا كان قد حدث تطور في طريقة تناول . فهذه مسألة مختلفة عما تذكره .

شوقي خميس :

هنا سندخل في تفصيلية أخرى . المسرح الشعري قبل الستينيات موجود من أيام أحمد شوقي وعزيز أباظة إنما كان وضعه مختلفا . مسرح شوقي الكلاسيكي القديم خط منفرد . مسرح الستينيات . مسرح الواقعية الاجتماعية ليس فيه الشعر ولا التحليق ولا الزكية الخاصة الموجودة في شعر صلاح عبد الصبور وهو غير ما مثله مسرحيات « الناس الى فوق » و « الناس الى تحت » و « السينة » و « الغرسة » . وهذا خط آخر مختلف تماما . حط منابر . شكل جديد للمسرح . شكل جديد للكتابة . يتطلب شكلا جديدا للإخراج غير المسرح الشعري القديم . اتكلم عن المسرح الشعري الحديث الذي من خلاله تولدت أشكال جديدة للعرض المسرحي كما رأينا في مسرح صلاح عبد الصبور على سبيل المثال فقد تطلب هذا المسرح استخدام الكورس بشكل جديد . كما قدمت الموسيقى والأغاني على المسرح بشكل جديد بخلاف نوع الأوبريت أو المسرح الغنائي . الذي لازم المسرح الشعري الكلاسيكي .

عز الدين إسماعيل :

هل كان هذا تطورا أصيلا و رايك ؟

شوقي خميس :

هو بالفعل تطور أصيل وليس نقلا من الغرب . فقد قرأت تجربة مسرحية بكتها الآن فوزى فهمي اسمها « عنراء الرشيد » يعالج فيها المؤلف التراث بشكل جديد يمزج بين الواقع والتراث . ويحاول ان يجد لغته بشكل جديد بحيث تصل إلى مستوى الشعر . قبل ذلك كانت اللغة نثرية . تؤخذ من اللغة الدارجة العادية . الآن ينتبه المؤلف إلى لغة المسرح الخاصة . المسرح نشأ شعرا وعندما ترك الشعر ظل يحتفظ بروح الشعر . أما عندما يفقد المسرح روح الشعر فلن يخلق مسرح عظيم . إن الاهتمام الشديد باللغة هو أحد ملامح هذا الجيل . الاهتمام الشديد بالشكل المسرحي . الشكل الأول كان بسيطا حين كان يركز اهتمامه على الواقع الاجتماعي أو القضية الاجتماعية بشكل مبسط واضح يصل إلى الناس بسرعة كما تكون استجابة الناس له سريعة . ونسيانه أيضا سريع . الشكل الجديد عند جيل السبعينيات - مع التحفظ على مصطلح الجيل هنا . وإنما نحن نستخدمه بهدف التوضيح فحسب . فنحن نجد مؤلفين في الستينيات قد يستمرون إلى السبعينيات والثمانينيات . وهناك كتاب من السبعينيات لا علاقة لهم بعصرهم . المهم أن هذا الجيل بشكل عام أهتم بخلق شكل مسرحي جديد إذا كان من الممكن أن تنفق على رسالة المسرح في عصرنا هي أن يجعل الإنسان يلمس المبادئ العامة التي تحكم الحياة في زحمة التفاصيل التي يعجز الإنسان العادي عن ملاحظتها . وهذا . بالقبض هو جوهر الشعر . على المسرح إذن أن يساعد الإنسان على تلمس القضايا الجوهرية التي تكن وراء ملايين التفاصيل . هناك مسرح يستهلك هذه التفاصيل ويتاجر بها مثل مسرح القطاع التجاري . وهناك مسرح يستهلكها باسم الواقعية الاجتماعية . نوايا طيبة إنما بسيطة . هناك محاولة على ما أعتقد لدى جيل جديد من الكتاب ومن جيل السبعينيات عندهم قدرة على الاستمرار وخلق شكل مسرحي جديد يحمل رسالة أعتقد أنها جديدة .

هدى وصفي :

نفهم من كلامك . أن لغة كتابات الستينيات كانت لغة تقريرية . تطورت إلى لغة شعرية . مكثفة في السبعينيات . ولكن تقريرية اللغة في المرحلة الأولى لا تمنع من وجود جزء شاعري كما تقول . وأن ما يجعل النص يستمر أولا يستمر أن تكون

اللغة مجسدة . تدفع إلى البحث عما وراء المضمون الذي لا يعطى مرة واحدة وإنما يدعو إلى البحث عنه باستمرار ..

شوقي خميس :

أنا لم أقل أن النص في الستينيات لغته تقريرية . مسرح الستينيات مسرح في أرمي تقاليدا وخلق الجمهور الذي نعتمد عليه إلى الآن . إنني أهدف إلى ألا نلجأ للمبالغات الشديدة التي نجعلنا ننظر إلى أعمال الستينيات كأنها صم أو تعبر عن عصر ذهبي للمسرح ولي وانقضى .

عبد الغفار عودة :

أنا مع الأستاذ شوقي خميس في أنه لا بد أن نعرف أن مسرح الستينيات كان له شكل وكان له مضمون وكانت له طبيعة محترمة وإيجابية في بناء فكر ووجدان المواطن المصري . ومع ذلك يجب ألا تنياكم على مسرح الستينيات ولا على أطلاله . وأن لكل مسرح ولكل جيل من الأجيال طبيعته وظروفه الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وطموحاته ونوعية جيله ..

فؤاد دواره :

اعتقد ان القضية هي انه مع كثرة كتاب المسرح البارزين في الستينيات فإننا نفتقد إلى هذا العدد او ما يقرب منه في السبعينيات . إنني أرى أن مسرح الستينيات كان بدايات أجهضت ولم تنجح لها الفرصة للتطور . إذ لم نرها استمرارا أو تطورا أو إضافة حقيقية .

عز الدين إسماعيل :

لعلكم تذكرون ان اول سؤال سأله : هل هناك اتصال بين الستينيات والسبعينيات أم حدث انقطاع وبتر؟ الآن الحديث انتهى بنا إلى ان تجربة الستينيات أجهضت في أواخر الستينيات ولم يجد امتدادا لها . في الوقت الذي نرى فيه الأستاذ شوقي خميس يعطينا تصورا آخر مع عدم إنكار قيمة ما هم في الستينيات . فإن السبعينيات قدمت عطاءا جديدا مناهزا ومن الممكن توصيف خصائص مميزة لهذا العطاء مضمونا وشكلا أو نسا واداء . أليس هذا ما انتبهنا إليه ؟

سامي خشبة :

أنا متفق مع الأستاذ شوقي ولكننا بعملية رصد بسيطة . نستطيع ان نرى ان مجارب الستينيات لم يجهض كلها ولم تتطور كلها . العطاء الجيد في الستينيات هو الذي تطور في السبعينيات بمعنى أن أول مسرحية شعرية لصلاح عبد الصبور « مأساة الحلاج » كتبت بين ١٩٦٣ و ١٩٦٤ وهذه التجربة هي التي تطورت مع صلاح إلى أن كتب « بعد أن يموت الملك » وهي التي أعطت الفرصة لظهور شوقي خميس كشاعر مسرحي عندما كتب « مدينة المقنن » و « الحب والحرب » مستخدما التراث الشعبي العربي ومنظورا جديدا للمسرحية التاريخية . واستخدام التراث الشعبي الذي بدأه ألفريد فرج في « حلاق بغداد » هو الذي تطور بعد ذلك سواء مع ألفريد نفسه إلى أن كتب « على جناح التيريزي » و « رسائل قاضي أشيلية » أو تطورت على يدى كتاب السبعينيات كسرى الجندى وسهير سرحان أو فوزى فهمي الآن . الأشكال الجديدة في العرض المسرحي لم يكن من الممكن حقيقة أن تظهر على أيدي مخرجين مثل أحمد زكي وعبد الغفار عودة وسهير المصغوري وكرم مطاوع ما لم يكن قد تم شيئا في الستينيات : الشيء الأول أن هؤلاء المخرجين الذين كانوا شبابا في ذلك الحين ذهبوا لتعلم أساليب جديدة في التفكير المسرحي والعرض المسرحي في الخارج وعندما عادوا ومارسوا عملهم كمخرجين وجدوا أن الأدب المسرحي المصري سواء المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور أو الشراوى أو النثرى كالأفريد فرج وغيرهم قد تطور . عندئذ التفت عنهم المكتسبة مع تطور التأليف المسرحي . ولم تكن صدفة فعلا أن المسرح التسجيلي بمعناه الحقيقي يظهر على يد مترجم وشاعر مسرحي مصري هو الدكتور

عز الدين إسماعيل :

لو سمحتم لي .. نستأنف مما توقف عنده الأستاذ سامي خشبة وهو ما يمكن أن يطرح الآن كموضوع للنقاش وخصوصاً مع انقسام الحاضرين بين نقاد ومؤلفين ومخرجين أي أطراف العمل المسرحي جميعاً . هناك مشكلة مرتبة على النص الذي ألح عليه الأستاذ شوقي خميس وهو بقاء العمل المسرحي . متى يبق ومتى ينتهي ؟ المشكلة هي الاستمتاع بالنص المسرحي والاستمتاع بالمسرح من حيث هو عرض هل يمكن أن يكون النص المسرحي مصدر متعة ؟ وعندئذ هل يمكن أن يعرض التأليف المسرحي نقص دور العرض التي هي موضع نظر دائماً من حيث احتياجها إلى التحويل والميزانيات والدعم وما إلى ذلك ؟ هل يمكن أن يعرض النص المسرحي المتصف عن متعة المشاهدة ؟ وهل من الضروري أن يستكمل النص وجوده ليحدث هذه المتعة على المسرح ؟

قد يبدو للبعض هنا أن هذه القضية قد حسمت . ولكنها في الحقيقة ما تزال قضية مفتوحة . طرحت حولها وجهات نظر عديدة متساوية القوة والوجاهة . وكثيرون من نقاد المسرح والمختصين في جماليات الدراما . يقولون إن متعة قارئ الدراما تنفوق متعة من يشاهدها على المسرح على أساس أن المشاهد يتلقى المسرحية بشكل سلق . يجلس مسرحياً سلبياً يتلقى ما يتم إعداده له من قبل دون مشاركة فعلية من جانبه . وأن القارئ يتلقى الدراما بشكل فعال وإيجابي . لأنه يصنع لنفسه . تخياله . العرض الذي يريده . ويعالج النص المكتوب بالشكل الذي يفتح هو به . إذا قرأ في تعليقات المؤلف أن المنظر يتكون من حجرة مؤتة بشكل مربع . يترجم هو كلمة «مربع» بالشكل المناسب له . ولا يتقيد بالشكل الذي قد يترجمها إليه المخرج على منصة العرض المسرحي . القارئ يجعل الدراما ملائمة للحدث الذي يباشره ذهنياً من خلال القراءة . فيحرك الأحداث والمشاهد بقدر ما يلزمه لكي يستمتع بها . ويصبح في وقت واحد المؤلف والمخرج والممثل وصانع الديكور . وما إلى ذلك من كل العناصر المصاحبة للعرض المسرحي أو التي يصنع فيها العرض المسرحي . هل يمكننا القول إذن . بأنه قد يكون في النص المسرحي غناء عن العرض المسرحي في ظروف بعينها .

فوزي فهمي :

نأتي لبؤرة المشكلة واضيف إلى سؤالي سبادتك سؤالا آخر : لماذا نهم حتى الآن بأعمال إسماعيلوس وأعمال شكسبير وموليير حتى حيناً ترجم وتقدم على مسرحنا ؟ لابد أن هناك قيمة حقيقية كامنة في النص هي التي تحرك العلاقة بين المثقف الذي هو الناقد أو المؤلف وبين نص الدراما المكتوب .

عبد الغفار عودة :

في تصوري أننا لو تتبعنا العلاقة بين النص والعملية الإخراجية تاريخياً من أيام اليونان . لوجدنا أن المؤلف كان هو المخرج ولم تكن هناك مشكلة . وكانت العملية تتم في شكل ترجمة لما يريده المؤلفون . فالممثل كان يمثل وحدة فكرية يترجمها المؤلف شخصياً باعتباره مخرجاً للعرض . ولكن في العصر الروماني انحط المسرح وبعد عن الحدية بما حدا بالكتاب المحترمين أن يكتبوا ويقروا أعمالهم في جلسات فردية خاصة احتراماً لنصوصهم الأدبية وقيمها الفكرية وخوفاً من أن تبتذل الفرق غير المحترمة . فإذا وصلنا إلى عصر النهضة نجد أن الممثل أو الفنان الأول هو الذي كان يتولى عملية الإخراج فكان يخضع النص لمواصفات خاصة تدر فرديته وتناقضه الخاص فتصبح كل عناصر النص المسرحي في خدمته سواء كانت إضاءة أو ملابس أو موسيقى . الخ وبذلك بدأ اختلاف بنضج بشكل صارخ بين النجم المتمثل الذي يخضع النص الأدبي لاحتياجاته الخاصة ليظهر كبطل فرد أو ممثل كبير وبين ضرورة ظهور المخرج المسرحي الذي أصبح وجوده تعبيراً عن احتياج ملح إلى شخص ينظم العملية الفنية . بل يتدخل أيضاً بتصورات مختلفة سواء كان يقدم رؤية المؤلف أو يفسرها بقدر ما يحتمل .

يسرى خميس - ويلتقي مع مخرج جديد هو أحمد زكي . لم تكن صدفة وجود شاعر درامي جديد يحدد الشعر الغنائي هو صلاح عبد الصبور ثم يكتب مسرحاً شعرياً بطريقة جديدة فيلتقي مع مخرج شاب جديد هو سمير العصفوري . لم تكن صدفة أن يكتب شوقي خميس «مدينة المقنعين» والحب والحرب» فيخرجها

عبد الغفار عودة . حتى اخرجون مثل الأستاذ عبد الرحيم الزرقاني حيناً أخرج لشاعر مسرحي مثل صلاح عبد الصبور «ليلي والمجنون» أخرجها بأسلوب جديد . وكذلك أخرج نبيل الأتلي مسرحية صلاح «بعد أن يموت الملك» بأسلوب جديد . وهذا ما تم كذلك مع مسرحية لوركا «الإسكافية العجيبة» التي صاغها شوقي خميس . ثم مع مسرحية «تاجو» لمروجيك البولندي المعاصر التي تطلبت تغير أسلوب الإخراج وإيقاعه والوانه وطريقة الأداء التمثيلي كما لاحظ الأستاذ أحمد زكي حتى استطاع الممثلون المصريون الشبان آنذاك أن يغيروا الأداء المسرحي أو الأداء التمثيلي في المسرح المصري بسبب هذه التركيبة الجديدة التي تجمع بين الأشكال الجديدة في التأليف سواء كانت مؤلفة أو مترجمة وهذا كله أسهم في عملية الاتصال فيما بين السنينيات إلى السبعينيات . وهو عطف يتكون من ملامح عديدة متغيرة في التأليف وفي فنون العرض المسرحي . هذه الملامح في تقديري كما قال الأستاذ شوقي محتاجة في الواقع لعمل نقدي يتطلب مناهج فنية جديدة في التحليل إلى جانب المنهج الذي يتعرض للمضمون . فهذا المنهج مع احترامني الشديد له . قد يفيد في دراسة الكتل الكبيرة للظاهرة ولكن لا يفيد حقيقة في إدراكنا لواقع الفن وتطوره . ولا يمكن أن نتفحص حقائق الفن إلا إذا حللنا الفن نفسه . وإذا شئنا ضرب أمثلة . فإنا نقول إن ما أضافه الفريد فرج يتجلى في رصد الحوار الموجود في «حدوتة» معروف الإسكافي وحدوتة الحلاق وأخواته في ألف ليلة ثم في تجريد الحوار من «قال وقلت» . ومن المستوى العامي البسيط إلى مستوى التركيبة اللغوية الفصيحة المعبرة المكثفة والمركزة في «على جناح التبريزي» . أو إن شوقي خميس حيناً أدخل خاصية التركيب في القصة الحديثة على تصور المسرح الملحمي أضاف إلى المسرح المصري «البطولة الشعبية» في «سندباد» التي أحسن بها أحمد زكي وجعل الكورس هو البطل . والبطل الفردي أي سندباد نفسه محتفياً وراء المجموع . أو اكتشاف فوزي فهمي لقيمة أسلوب السجع في اللغة العربية . وإدراكه أن هذا الإيقاع في الكتابة يمكن أن يقدم للغة المسرح قيمة شعرية وإحساساً وإيقاعاً ومذاقاً خاصاً . هذه كلها أمثلة يجب أن نعي بها نحن كنفاد وحضراتكم كمؤلفين ومخرجين . وأود أن انتقل الآن إلى مسألة الدعم المادي من جانب الدولة . وهي مشكلة ذات جانبين الأول يتعلق بانخفاض قيمة هذا الدعم في ميزانية الدولة بشكل عام . نتيجة الأزمات الاقتصادية وأوضاع ما بعد ١٩٦٧ . والجانب الثاني هو الأكثر أهمية . ويمثل مشكلة لم نواجهها بشكل صريح وواضح وهي كيف لنا أن نطلب من الدولة إذا كانت هي المصدر الوحيد لتحويل فن قد يكون ضدها ؟؟ في الحقيقة هذه المسألة يجب أن تواجه بموضوعية مطلقة . فلقد استمر الفنانون الأصلاء ومهم أحمد زكي وسمير العصفوري وعبد الغفار عودة وشوقي خميس وفوزي فهمي في تقديم إنتاجهم . ولهذا فإني أسألكم كيف تم استمراركم ؟ لقد شاهدنا أشياء عظيمة لكم وكانت الدولة تنفق عليها فما هي الحقيقة ؟

عز الدين إسماعيل :

هذا يوصلنا إلى قضية في صميم المسرح ليست أقل خطورة من قضية فنية المسرح نفسه .

فؤاد دواره :

معظم الأعمال التي أشار إليها الأستاذ سامي خشبة قدمت في مسرح الطلبة وهذا المسرح تجرئى بحكم أن جمهوره محدود ومزود له شيء من الحرية . ولقد صمد هذا المسرح بإشراف مديره السابق الأستاذ أحمد زكي ثم الأستاذ سمير العصفوري مديره الحالي . صمد طيلة السبعينيات . لكن الظاهرة التي أرجو ألا تغفلها هي مسرح القطاع الخاص . الذي يمثل النكبة الكبرى وأخطر ظاهرة في مسرحنا .

عز الدين إسماعيل :

لو أدت لي : إن القضية أبعد من هذا ..

عبد الغفار عودة :

أنا لا أستطيع أن اسمي نصا أدبيا يقرأ في جلسة نصا مسرحيا إلا إذا جسد هذا النص المسرحي برؤية إخراجية .

عز الدين إسماعيل :

لا زالت القضية المطروحة-لو أدت لي- هي الاستمتاع بالنص المسرحي والاستمتاع بالعرض المسرحي .

فوزي فهمي :

منذ ١٥ سنة . أنشأ فنان أمريكي اسمه T. H. Roo تجربة فنية أطلق عليها Theater in your head (مسرح في رأسك) وأصدر كتابا عن تجربته بنفس الاسم وهي تجربة نشبه ما أوضحه الدكتور عز الدين إسماعيل . وطبقا لهذه التجربة تزود المسرحية بتعليقات كافية (عن الضوء . والموسيقى) كما لو كان يعلم القارئ كيف يقرأ المسرحية . ولكن مثل هذه التجربة على مستوى مجتمعنا لا مكان لها . أولا لارتفاع نسبة الأمية . ولو فعلتها فإني أكون قد انحجبت إلى إرساء استقرائية مسرحية . وثانيا لأن الفن المسرحي لعبة . وما هو ليس لعبة ليس مسرحا . فما لا يشخص على خشبة المسرح ليس مسرحا . والمسرحية المكتوبة مشروع غير مكتمل . فليكون جدا من يجيئون رؤيته ناقصا .

سمير العصفوري :

لدى ما أطرحه في هذا الموضوع . لقد طرحت هذه القضية من جانب رجل مسئول عن الكتاب . ومن قال إنه ليس عندنا من يقرأ المسرح في مصر ؟ فسواء كنا نعمل في المسرح أو نشاهده فإن حركة النشر المسرحية جعلتنا نقرأ في السنين المسرح الأمريكي كله والأسباني وغيرها الكثير وما زلنا نحفظ في مكتبنا هذه الترجمات الممتازة . هذا الاقتراح جاء من رجل مسئولية الكتاب وأنا من هنا موافق على الطرح الذي يطرحه . مع اعتبار أنه إذا كان عندنا أربع خشبات للمسرح الحاد في مصر فإننا لن نستطيع أن نحيط بما يكتب محليا وما يحدث في العالم . لقد ظهر بعد السنين كتاب عالميون لا نعرف عنهم إلا ما يتسرب إلى بعض الكتاب والقادرين على شراء الكتب الأجنبية . لا يمكن أن نستمتع إطلاقا بما يعرضه مسرح الطلبة أو القومي دون أن نقرأ ما يحدث في العالم . ويتعب آخر أقول أهلا ومرحبا بمسرحية تقرأ في الكرسي أو في السرير أو تقرأ في أي مكان إلى جوار عرض مسرحي وحيدا لو قرأت المسرحية وشاهدتها بعين القارئ ثم شاهدتها عرضا مسرحيا . وهذا ما حدث في مصر في السنين . كنا نقرأ مسرحيتين أسبوعيا .

فوزي فهمي :

هل يمكن أن نستمتع بقراءة نوتة - عمل موسيقي - نوتة السيمفونية الخامسة مثلا ؟

سمير العصفوري :

النص المسرحي ليس نوتة موسيقية . النص المسرحي مثل ما قال (فيلار) حياة من الكلمات تتحرك إذا لبست اللحم والحسم والعظم .

فوزي فهمي :

إذن عن متفقان : لما المانع في أن يكون عندنا حركة نشر لأنه بدونها لا يكون مسرح ؟

سمير العصفوري :

لا مانع .. شيء جيد جدا ان أعطى مسرحية مطبوعة للمتفرج ثم يذهب لمشاهدها على خشبة المسرح .

فؤاد دواره :

الذي لا شك فيه وقد يعرف الدكتور عز الدين إسماعيل إحصائيات الكتب الموزعة . ان المسرحيات المطبوعة أقل توزيعا من القصص ودواوين الشعر لماذا ؟ لأن عملية الاستمتاع بقراءة النص المسرحي تحتاج إلى ملكة معينة وتدريب معين وإلى عملية إخراج يقوم بها القارئ في ذهنه . ولابد للكتاب المحيد في كل العصور أن يكتب وفي ذهنه تصور لعرض مسرحي . وحتى بعض الذين زعموا أنهم لم يكتبوا للعرض المسرحي ثبت أنهم كانوا يفكرون في العرض المسرحي . اضرب مثلا بذلك توفيق الحكيم حينما قال إنه كتب "شهر زاد" للقراءة وليس للمسرح ثم عذرت على نص يقول فيه إنه انتهى من كتابة المسرحية وهي في حاجة إلى موسيقى كموسيقى استرافنسكي . فإذا كان كتبها للقراءة فحسب فكيف يفكر في الموسيقى المنصاحبة لها ؟ إذن هو يفكر في العرض وإن كان قد أعلن أنها لم تكن للعرض . فالتجسيد المسرحي متى توفرت له العناصر الجيدة القادرة بعبء أبعادا ومتعة لا يمكن أن تتوفر للنص . وبهذا شاعر ألمانيا العظيم جوته عن متعة العرض فيقول : هل هناك متعة تفوق رؤيتنا لعالم متكامل يتحرك أمامنا على المسرح ؟ إن متعة العرض المسرحي لا تقارن بمتعة الكتاب . وإن وجد القارئ المدرب متعة في الكتاب .

احمد زكي :

اعتقد ان المسألة واضحة . وأوضحها تاريخ المسرح نفسه . فكل ما كتب شعراء المسرح كتبه للعرض المسرحي . سواء أخرجوه بأنفسهم كما كان اليونانيون يفعلون . أو كما كان يفعل شيكسبير أو مولير . ومسألة التصور الذي يضيفه المخرج ليس إلا من نتاج العصر الحديث . والمسرح أولا وأخيرا هو فن الممثل . قبل أن يوجد الديكور أو قبل أن توجد الإضاءة الخاصة . الممثل ينثر خيالا ويوصل إليها المعنى الذي يريده المؤلف . وقد قال المخرج المعاصر جان فيل بارنور إن المسرح يتكون من مؤلف ومخرج وممثل . وفي ساعة العرض يتوارى المؤلف والمخرج ويبقى الممثل وحده في مواجهة المتفرج . وهو الذي يجسد النص لكي يستمتع المتفرج بعمل المؤلف والمخرج . أرى إذن ان النص وحده لا يستقيم بدون الممثل الذي هو محك التجربة ساعة العرض المسرحي .

عبد الغفار عودة :

لكن لا يوجد خلاف حسب رأيك مع رأي الدكتور عز الدين إسماعيل أن المتفرج يقرأ النص الأدبي ثم يشاهده على المسرح . شوفي خميس :

أحيانا التسميات نبعدنا عن لمس الحقائق . والحقيقة واضحة فالمسرح متعة جالية لها طقوسها الخاصة . كلام قيل مليون مرة . ولكن منذ بدأت طباعة أول مسرحية في تاريخ الإنسان وجد هذه المسرحية قارئ ومحقق متعة من القراءة . وأرقام دور النشر في العالم كله . ومصر في السنين تقول إن قراءة المسرحية غير محتاجة لقدرات خاصة . القضية هي مشكلة التسمية هل يسمى النص نصا أدبيا أم نصا مسرحيا . أم نصف مسرحي . القضية فعلا ان هناك متعة في قراءة النص وهي متعة وجدت بالفعل محاطة ببعض الحقائق النفسية . فقد أشرى مسرحية ربما تكون قد شاهدتها فاحب ان أقرأها . وحيث كانت تطيع في مصر ترجمات المسرح العالمي كنا نقرأها جميعا لأن هناك متعة في القراءة لها خصائصها المتميزة بعيدا عن متعة الأسبائك في طقس المشاركة الجماعية بالفرجة في حالة العرض . هذه متعة لا تنفي عن الأخرى إطلاقا . ولكل منها خصائصها كحقيقة تاريخية لا تقبل الحدل .

عز الدين إسماعيل :

أعود إلى نقطة صغيرة في القضية استكمالاً لها وهي القول بان النص المسرحي المكتوب يحتاج إلى نوعية معينة من القراء وفي اعتقادي ان هذا ايضا ليس ضروريا لأن الفكرة التي طرحناها في البداية بانه طالما ان المثلث يستقبل هذا النص كقارئ حيث تتحدث المسرحية من خلاله . فإن هذا النص سيكون قد أدى وظيفته تماما . كيف اصنع أنا هذه المسرحية ؟ اصنعها كما يحلو لي من وجهة نظري بمستوى

تفكرى، باى مستوى .

عبد الغفار عودة :

الأدبى وليس الفنى ..

عز الدين إسماعيل :

ليس هناك فرق ..

عبد الغفار عودة :

للكور عز الدين إسماعيل مسرحية « محاكمة رجل مجهول » قال فيها كلمته بلا شك قالها بلا خلاف ومثلت هذه المسرحية أكثر من مرة بأكثر من أسلوب . فهل استطاع مخرج من المخرجين أن يفسر مسرحيتك تفسيراً مطابقاً للذى فى ذهنك ؟

عز الدين إسماعيل :

هذا شيء لا أتوقعه .

عبد الغفار عودة :

إذن ما تكتبه شيء . وما يقدم على المسرح بتفسير مسرحى فى شيء آخر . ولا يمكن أن يكون الهدف الذى كتب من أجله هو نفس الهدف الذى فى ذهن المخرج ..

عز الدين إسماعيل :

هذا ثبت ما أقول بأنه إذا كان من حق عدد قليل من المخرجين أن يفسروا النص لعدد كبير من المتفرجين . ألا يكون من حق العدد الأكبر من القراء أن يفسر كل منهم النص لنفسه ؟

أحمد زكى :

المسرحية عندى تكتب لا لتقرأ . اقرأها كما تريد . لا شأن لى . ولكنها تكتب لتتل . ولكن الذى يريد القراءة يقرأ . عندما كتب شيكسبير لم يكتب للاطلاع إطلاقاً وإنما كتب مسرحياته لتتل . وفى العصر الفيكتوري بدأوا يعطون مسرحيات شيكسبير فيقسموها إلى الفصل الأول ثم الثانى ثم الثالث : المنظر الأول . الرابع . الخامس . السادس . شيكسبير لم يكتب هذا . ولذلك عندما تقرأ « البرولوج » فى روميو وجولييت تجد أنه يقول إن المسرحية تستغرق ساعتين . ولكن هناك مخرجون عرضوها فى خمس ساعات بسبب المناظر . من أراد القراءة يقرأ كما يريد . لكن المسرحية تكتب لتتل على المسرح .

سامى خشبة :

ساضطر للرجوع إلى كلام الأستاذ شوقي خميس . بعد كلام الأستاذ أحمد زكى الآخر اجدنى مضطراً لأن أكرر المسألة مسألة بداية العصر الحديث وتحديثها . وبداية ظهور الذوق الحديث الذى أدى إلى خلق المتعة بالقراءة . فعلاً . إسخيلوس كان يكتب للتمثيل فقط . وهملان اليونان فى القرن الخامس ق . م يكون فقط للتمثيل . لم يكن فى ذهنهم القراءة . كذلك فعل مولير وكورى وراسين . الكتاب المقدس نفسه لم يكن يقرأ ولكن كان يترنل فى الصلوات . عندما ظهرت المطبعة وطبع الكتاب المقدس أصبح نصاً أدبياً يقرأ . وظهر ذوق جديد بصاحب عملية الأداة الجديدة للتوصيل . نجد هذا الذوق مع ظهور أدوات جديدة للتوصيل تتفاعل مع الناس ويتفاعل معها الناس . فى كل مرحلة ينمو ذوق جديد وعادة جديدة . قبل ظهور السينما كان الإنسان ينظر إلى الصورة الواحدة الثابتة على الحجرة ويتأملها إلى أن يستوعبها . الجهاز العصبي بدأ يتطور بسبب السينما . فخلقت حساسة فنية جديدة . ولكن أريد أن أذكر نقطة ربما تفتح مناقشة جديدة هى مسألة عدم تعودنا على تقبل الدراما وقراءتها . إن عمر الكتابة للمسرح عندما مائة وثلاثون سنة ومنذ ستين عاماً ونحن نقرأ المسرح ونسب الأهمية لم نزل مرتفعة فنحن لم نتعود بعد على الشكل الدرامى الذى هو صراع الأقدار وصراع الشخصيات والعقول والإرادات مما يؤدي إلى تبلور موقف جديد تماماً . هذا

« الديالكتيك » الذى تجسده الأشكال الدرامية جديد علينا . الشكل الدرامى المسرحى بالذات جديد علينا . وفى الحقيقة كان دخوله فى ثقافتنا القومية مهما جداً من أجل التطور من ثقافة اعتادت السرد والحكى والكلام الممطوط إلى الأحداث المركزة المتصارعة . أعتقد أن علينا أن نحرس على نشره وتعويد الناس على قراءته . ومشاهدته . وأساساً من خلال القراءة لأننا إذا عودنا المتفرجين على قراءة ذلك النوع الأدبى فإنه سيؤدى حتماً إلى تغيير بنية التفكير، ألا يمكننا على سبيل المثال المقارنة بين المتعة التى يمكن تحقيقها من قراءة هاملت ثم مشاهدتها والاستمتاع بها عرضاً مسرحياً ثم التمتع بها فيلماً سينمائياً .. من المؤكد أن أنواع التوصيل الثلاثة متعة فنية . ولكل منها وجودها المشروع ومذاقها الخاص .

فؤاد دواره :

أنت فى المسرح تستعمل أكثر من حاسة . تسمع وترى . فى القراءة تستعمل عينيك فقط .

عز الدين إسماعيل :

فى القراءة أستغل أكثر من حاسة للتلقى . ولذلك . ينبغي أن تطرح أسئلة كثيرة كائنة ما كانت النتيجة : كيف بنيت المسرح الذى بينته وأنا أقرأ ؟ وكيف مثلت الشخصيات ؟ كيف ألبسهم ملابسهم وحركتهم فى المكان ؟ هذا من صنعى أنا .. هذه متعة المشاركة فى إبداع النص . وهى أبلغ وأقوى فى تصورى من أن أجلس لتلقى الأشياء بالخوارس من خلال تفسير شخص آخر . قد يكون صاحب تفسير رائع ومقتنع إلى أبعد الحدود .. يهزى .. كل هذا عظيم لكن أيها أكثر ارتباطاً بكيانى أن أتلقى التفسير من الخارج وأنفعل به أم أصنع هذا التفسير بنفسى ؟

عبد الغفار عودة :

إذا أردت مسرحاً فالرأى الأول وإن أردت أدباً فالرأى الثانى .

عز الدين إسماعيل :

لا بد إذن من تحديد الفرق بين الأدب والمسرح فى هذا الصدد .

فؤاد دواره :

النص الذى يحقق متعة القراءة هو نص أدبى جيد ويمكن نصل به إلى عمل مسرحى أجود .

عز الدين إسماعيل :

ما محال التفضيل هنا ؟

فؤاد دواره :

القدرة على التأثر .

عز الدين إسماعيل :

ولكن هذا لا يمكن التسليم به بالضرورة .

عبد الغفار عودة :

نص أدبى جيد يمكن أن يوصل إلى عرض مسرحى جيد .

عز الدين إسماعيل :

هذا شيء آخر

فؤاد دواره :

هنا نقطتان .. هناك نوع من النصوص المسرحية غير قابل للقراءة أو عندما تقرأ لا تجد فيه متعة أدبية ولكنه حين تجسد على المسرح يصبح عملاً عظيماً جداً

عز الدين إسماعيل :

يمكننى أن أذهب إلى أبعد مما ذهبت إليه وأقول : إن البانتوميم الذى

لا يستخدم الكلمات يمكن ان يكون ممثلا على المسرح . هذه مسألة أخرى عاما .
فؤاد دواره :

هذه حقيقة .. وهي نفس المسألة .

عز الدين إسماعيل :

ابدا .. لفكرة العرض المسرحي هذه صفة خاصة ونوع جمالي متميز . ينبع من ..

هدى وصفي :

المسرح أو المسرحية Theatricality

عز الدين إسماعيل :

بالضبط ..

سامي خشبة :

وهذا نوع جمالي خاص

عز الدين إسماعيل :

على كل حال نتقل من هذه النقطة إلى مشكلة من المشكلات الغامضة جدا وهي الفكاهة على المسرح . حينما تتدخل عناصر غير الكلمة في صنع الفكاهة .
التساؤل هنا حول الفكاهة على المسرح والوسائل التي تستخدم فيها ووظيفتها . هل أولا من حيث المبدأ الفكاهة على المسرح مطلوبة أم غير مطلوبة ؟ وإلى أي الحالات ؟ وإلى أي حد تستخدم وكيف ؟

احمد زكي :

اعتقد انه حتى إذا كان العمل جادا فإن الأمر لا يخلو من ملامح فكاهية . النص ويستطيع ان يبرزها عن طريق أحداث هزات في النص دون ان يخل برسائله وأدبه كما أراد الكاتب . أحيانا قد يتناول مخرج نصا مسرحيا مأساويا ويحيله إلى نوع من العمل الفكاهي دون ان يخل برسائله الأصلية . واذكر اني رايت (هاملت) هذا الشكل في عرض إيطالي قدم في لندن . اما بالنسبة للفكاهة في المسرح المصري فاصمحو لي بالرجوع إلى الستينيات لقد كانت كثير من قيادات المسرح الفكاهي إلى تقليد شابلن وجيري لويس وغيرهم من الممثلين الأجانب . ولكن اعتقد انهم بعد رحلة التقليد قد حلصوا إلى أساليب خاصة بهم واستطاعوا ان يقدموا بعض الاعمال الحادة .

عز الدين إسماعيل :

وما كان علينا ان نزيد تعمقا في هذه القضية قليلا . كيف تتولد الفكاهة ؟

احمد زكي :

اما عن كيف تتولد الفكاهة فليس عندنا المعامل أو المعامل إلى من خلافا يستطيع الممثل ان ينمي قدراته على التعبير الفكاهي . واعتقد ان ممثلين فكاهيين من نوع لوريل وهاردي وبود أبوت ولوكاسينيل وغيرهم لم يقدموا فكاهاتهم بشكل تلقائي ولكنها تبلورت من خلال ممارسات ومجارب وتدريبات استطاعت ان تعطي في النهاية النتيجة التي رايناها في السينما الأمريكية .

عبد الغفار عودة :

في هذا الصدد هناك ما يكاد يكون من المسلمات وهو ان ما يضحك جيلا من الناس لا يضحك جيلا آخر أو نوعية أخرى . اما عن الكوميديا في مصر فقد كانت في الستينيات أقرب إلى كوميديا الموقف نابعة من الدراما المكتوبة . لا تعتمد على الميوعة والتلميحات الحسية والألفاظ الحشنة والابتذال مثلما نرى في مسرح القطاع الخاص وكان الفنان على درجة من الالتزام بالنص المكتوب .

شوقي خميس :

أريد ان ابدا بمسرح القطاع الخاص . إنه يقدم رهيدا رائعا جدا من القدرة على الإضحاك . وكثيرا ما رددت على الممثلين الشباب . ان يتعلموا من أساليب الممثلين الكومبيين في المسرح التجاري . وان يستغلوا هذه القدرات المبدعة على الإضحاك لخدمة هدف السعي هو الوصول إلى الكوميديا الجيدة . وقد لا نكون بحاجة إلى معامل أو تدريبات فالفن الفكاهي موجود عندنا ومن قديم الزمن وفي أشكال كثيرة . المسرح الشعبي مثلا اعتمد اساسا على الفكاهة وقنون التقليد والأراجوز وغيرها . وكانت للفكاهة تقاليد وذا رهيد ضخم يمكن ان نستند إليه مع ربطه بهدف نبيل وجاد لعمل الكوميديا الجيدة إن لحظة الضحك في المسرح هي لحظة تتحرر فيها إرادة المتفرج من الوهم المسرحي . وقد استخدم برنيت نفسه « الفارس » مثل ما استخدم الأشكال الأخرى . والحقيقة ان نجوم « الفارس » في القطاع الخاص في مصر يصلون إلى حد مستوى الإبداع ولكن المشكلة هي كيف نستفيد منهم . إن اكتشاف روح الفكاهة في العمل المسرحي يعادل في رأيي اكتشاف روح الشعر . وحتى فكرة التفرج هي نفسها فكرة الفكاهة وهي وسيلة من الوسائل التي تحرر الممثل من الاداء المبلور الذي يقدر ما تحرر المتفرج من الوهم المسرحي .

احمد زكي :

نعم . ولكن فخرها الخاصة التي لا يمكن الاستغناء عنها . ولهذا يقولون إن التمثيل الكوميدي أصعب من التمثيل الحاد لأنه من السهل جدا ان تبكي . وليس سهلا ان تضحك وعلى هذا لابد ان يدرس الممثل « تكتيك » فنه . لأن الممثل الكوميدي الحقيقي نادر .

عز الدين إسماعيل :

انت تتكلم من وجهة نظر الممثل ؟

احمد زكي :

بالطبع ..

عز الدين إسماعيل :

هل تسمحوا بان أرجع للنص . لقد قلت الان إن التمثيل الكوميدي صعب وقلت إن الممثل الكوميدي الحقيقي نادر . هذا ينطبق ايضا على التأليف الكوميدي الذي اعتقد انه اصعب من ان يؤلف وليس في نيتك ان يحدث هذا النوع من الإلهام الذي نطق على انه جزء لا يتجزأ من العملية المسرحية . ما يحدثه الإضحاك لا يقل ابدا عن الرسالة التي تريد ان تشحن بها القارئ أو المشاهد . الإضحاك هو وسيلة توصيل جيدة بل من أفضل وسائل التوصيل . وقد عرفنا ان الممثل يحتاج لكفاءة وتدريب واقتدار خاص لماذا عن الكتابة .

فؤاد دواره :

الإضحاك بالدرجة الأولى يعتمد على قدرة الممثل وهو ما يسمى بالحضور المسرحي . وعندما نستعرض تاريخ المضحكين في المسرح المصري نجد ان الرجال مثلا والكسار شخصيات تلك القدرة على الإضحاك . وهذه موهبة وقدرة . ولا شك ان التدريب ينمي هذه الموهبة . اما وسائل الإضحاك في النص فاعتمد انها متواردة وهناك ما يسمى مخزون الفكاهة . ونعلم انه موجود من أيام أريستوفان . وقد حصر النقاد الموضوعات التي يمكن ان تكون مصدرا للضحك . ولكني أريد ايضا ان اطرح قضية ابتعاد مسرحنا الضاحك عن وسائل الإضحاك البليدة أو شكل الكوميديا . وانا اعرف ان الكوميديا كانت هي الغالب على مسرح الستينيات . مثل اعمال سعد الدين وهبه التي كانت كلها كوميديات واقعية اجتماعية . وكنا نعتبر هذا مسرحا جادا . فالكوميديا شكل مسرحي راق ويمكن ان يحدث الإضحاك النبيل الذي لا يفقد الإنسان إنسانيته . ولكن الذي حدث الآن

فوزى فهمى :

ورشاد رشدى كتب : رحلة خارج السور .

احمد زكى :

المشكلة كانت انه في اواخر الخمسينيات وفي منتصف الستينيات ظهرت اعمال يوجن اوينسكو . وصمويل بيكيت وكانا يكتبان قبل ذلك لكنها بدا يعبران عن الضياع بعد الحرب العالمية الثانية . وبدانا نحن نرجم هذه التجارب ونقلدها لكن التجريب على المستوى اقل لم يصل إلى الدرجة التي نشدها حتى الآن أما التجريب في المسرح العالمي فقد اصبح محدودا في هذه الايام في حين انتقلت القضايا المصرية . مثل قينام والمشكلة المصرية . إلى خارج برودواى وهي منطقة مركز المسرح . وذهبت إلى الحوارى والأزقة في نيويورك واصبحت تقدم في المقاهى والكنائس وغرف الاسطح . وقدم رجال المسرح اعمالا عظيمة على مستوى اخر . ولم يكن عملهم يقتصر على الإخراج فحسب بل كان عمل فريق متكامل المؤلف ككافكا والمخرج كهازف والممثلون كموسيقين . وبصاغ العمل في اخر الامر تم تعرض المسرحية . وهذا للأسف لا يحدث عندنا . بل إننا نهمل الدراسات المسرحية وهي امر ضرورى . كما إننا لا نستغل الحامة الخائنة المستمدة من تراثنا التي تمكن ان توظف إلى جانب التأثير بالمسرح العروى

فؤاد دواره :

أود ان اعلق على قضية التجريب هذه . فقد بدأت حقيقة بتقليد العرب ولكن الامر لم يقتصر على هذا بل إن المسرح قدم تماذج من المسرح الإغريق والإيطالي ومسرح تشيكوف وغيرها . إذن كان هناك اتجاه للدراسة والتعريف بالاتجاهات المسرحية بشكل عام وليس مسرح العبث فقط . وهذا شيء يذكر للمسرح المصرى . بالإضافة إلى هذا هناك مسرح الطليعى او مسرح الحبيب . إذن فقد حقق التجريب خطوات طيبة في هذا الحقل . بين نوع اخر من التجريب عن احوج ما يكون إليه وهو التجريب مع الشعب . ولا يه هذا إلا مجموعة من الدراسات المسرحية عن احوج ما يكون إليها . هناك مثلا تجربة قامت بها الثقافة الجماهيرية مدسوات . فقدت فرقة . دنشواى . وهي فرقة من الفلاحين مسرحية ملك القطن . ليوسف إدريس وتمت هذه التجربة دون دراسة او تقييم او نقد . هل كانت التجربة قابلة للتعميم ام لا ؟ إن هذه التجربة تعد من انواع التجارب التي تم مع جمهور انشاهدين ولابد ان يلحقها استطلاع لراى ومدى استجابة الجمهور للعرض . هذا في الحقيقة مهم جدا اذا كنا نريد تطوير مسرحنا

فوزى فهمى :

هذا الكلام الذى قاله الاستاد فؤاد مهم جدا . فما نقصنا حقا هو الجانب المرتبط بالتجارب مع الناس وتلمس مدى التفاعل مع خشبة المسرح إذ انه خطوة نحو المسرح البسيط الذى ينبغي ان تقدمه مسرح السيارة . مسرح المركب . مسرح المصطبة . مسرح القرق . المسارح المتقلبة . جميع الاشكال المسرحية التي يمكن من خلالها ان نستيط شكلا غير الشكل الاوروى الذى وفد إلينا من الغرب . لقد كانت التجارب التي قدمت إلينا منذ إنشاء مسرح الطليعة قاصرة . إلى حد ما . على النص وإن كانت تحاول في بعض الاشكال المسرحية التعامل مع التراث ورغم ذلك ظلت قضية هوية خشبة المسرح تحتاج إلى تفكير .

عز الدين إسماعيل :

هل تعتقد سيادتكم اننا بهذا نستطيع ان نقلت من التجارب التي تم في الغرب في مجال المسرح ونستوى نهائيا عن اى نوع من الممارسة التي تسفر عنها هذه التجارب ؟

فوزى فهمى :

لقد بدا الغرب . بعد ان وصل إلى حد معين من التطور . ينظر إلى الشرق . إننا عندما نرصد الآن اى مسرح من مسارح اوربا او امريكا نجد انها كبريا مسرح الشرق الأقصى والمسرح الهندى . على سبيل المثال برعمت تأثر بالمسرح الشرقى مما فيه

في مسرح القطاع الخاص نوع من الإسفاف والمهبط الخطير . ينعكس هذا بالطبع على مسرح القطاع العام لأنه يجد انه أمام منافسة ويتحجج عليه ان يبارى هذا الاتجاه حتى يصمد . احظر من هذا . الاسلوب الخابط نفسه بدا ينعكس على مسارح الثقافة الجماهيرية في الاقاليم . احظر من هذا ودائه . انى فوجئت . وانا في لجنة حكم انهرجان بالمسرح الحامى ان هذا المستوى من الهبوط ينعكس على الاعمال المقدمة وهذا امر خطير . لاننا ايضا نخل قيادة فكرية على المستوى العروى شتتا ام اييا . وهناك إجماع في العالم العروى على انه عندما يرتفع المسرح المصرى ويجد ويقول اشياء هامة ينعكس هذا على مسارح البلاد العربية . والعكس صحيح .

سامى خشبة :

دور التلفزيون في توصيل مثل هذه الاعمال الخاطئة . ونشر ما يصاحبها من ذوق مسف ولغة بذينة سواء بين الجمهور المصرى او جماهير البلاد العربية . دور بالغ الخطورة ويعنى بالدرجة الاولى دوره داخل مصر . التلفزيون اداة نسبية سهلة ومغرية . مهاجمك ومحتريك وانت مسرح امن في منزلك بمجرد ضغط على زر زر . ومن ثم فإن ما يقدمه التلفزيون يعد بالنسبة للجماهير العربية اداة التي تقدم له امثال في السلوك وفي التفكير وفي الوجود الاجتماعى .

وبالتالى يصبح هذا النموذج هو نموذج الإنسان في الواقع الاجتماعى في الشارع وفي المكتب . وحقيقة ان لا اريد ان اقول ان التلفزيون خلق كل هذا . وانما هي عملية مركبة يشترك فيها مسرح القطاع الخاص ومسرح القطاع العام اللذين يدعمها التلفزيون ثم يؤكد الاعلام وتدعم كتابات كثيرة

عبد الغفار عودة :

وذلك في غياب النقد الحقيق بطبيعة الحال .

سامى خشبة :

الحقيقة ان هذا النقد ليس غائبا وانما هو ضعيف وصوته خافت ومكبوت . والجمهور لا يسمعه . وانما ادائه مفتوحة للصوت . الاخر وللنم الاعلى والاكبر انتشارا . إنها عملية مراكمة معقدة مركبة للغاية . ولا يمكن علاجها بديون وفي نفس الوقت مطلوب فما قانون حتى نفهمها . ونقطة اخرى اريد الإشارة إليها . اد يبدو اننا في مصطلحنا النقدي والإخراجى والإبداعى انزلنا في ميدان الكوميديا بالذات مع استثناءات قليلة يمكن أن نحسبها على الاصابع تؤكد وجود نوع من الاضحك في تراثنا . الاستاد شوق اشار مثلا إلى هذا المعنى عندما تحدث عن حبال الظل والأراجور وقد ابرر هذا المعنى الدكتور على الراعى في كتابه الكوميديا المرجلة و . كوميديا الرخاى . فلو اننا كنا نقاد ومحرجين ومولعين استطعنا ان نتوصل للمصطلح الخاص بفن الاضحك في تراثنا القومى . ولو استطعنا ان نوظفه في مواقفنا كما جاء عند الفريد فرج في . على جناح التريزى او . حلاق بغداد . وكما فعل على الراعى كفافد . لتوصلنا إلى فهم اصبل لفن الكوميديا المصرى في التاليف وفي العرض المسرحى .

عز الدين إسماعيل :

النقطة التالية في مناقشتنا هي مسألة التجريب والاعمال التجريبية التي قدمها مسرحنا منذ الستينيات . وإذا سمحتم في بطرح هذه النقطة اقول إنها تطرح ظاهرة غريبة في الستينيات . حينما كان مسرح القضايا الاجتماعية هو السائد عندنا . حدث تناقص لافت للنظر بظهور الاتجاه إلى التجريب الذى بدا على نطاق ضيق في مسرح الحبيب . وكان الإقبال عليه كبيرا بنفس درجة الإقبال على مسرح القضايا الاجتماعية . فهل انقسم المجتمع في ذلك الوقت وانقسم المسرح . ام كيف نفسر هذه الظاهرة . وكيف تطور المسرح التجريبى عندنا . وماذا ؟

احمد زكى :

حينما بدا التجريب في مصر بدا متأثرا بالغرب اكثر من كونه نابعا من ظروف محلية بدليل ان توفيق الحكيم كتب . باطالع الشجرة متأثرا بالاتجاهات التجريبية في الغرب .

مسرحتنا . إن أساليب من نوع التغريب أو اللعبة داخل اللعبة يرجع أصلها إلى المسرح الشرقى . ومن غير المقبول أن أقول إلى سائق مكتوف اليدين أمام التجارب الغربية أو أمام المسارح الشرقية . فتحن محتاج إلى هذه النوعية من الأشكال المسرحية فالمسرح له هوية خاصة تختلف عن هويته في الغرب . وأقول إن الغرب استعان بتجارب المسرح الشرقى وعلينا نحن أن نستفيد من الاثنين .

سامى خشبة :

الحقيقة إن كل هذا الكم من التجارب في المسرح الغربى يتعلق بالشكل ولا يمس مضمون التجريب ولا دوافعه الأصلية في الغرب . لقد نشأ المسرح التجريبى هناك نتيجة لتطور الفلسفات الأساسية الوجودية . والتحليل النفسى . والماركسية . والوضعية المنطقية . والدراسات اللغوية الحديثة في إطار الإحساس بالقبلة الذرية وتهديد المصير الإنسانى بوجه عام . أما التجارب العنيفة عندما فقدت تحت بعيدا عن الأصول الفلسفية التي نبعت منها هذه التجارب في الغرب . ومع ذلك أعتقد أنه يوجد لدينا تجريب أصيل جدا لم يعتمد على الغرب وإن استفاد من التجارب الشكلية التي اعجزها الفن المسرحى الغربى الذي وصل إلى مستوى تكيفى متقدم جدا واستفاد من دراسات فنية تكتيكية كثيرة وملك أدوات فنية متطورة . هذا التجريب الأصيل في تصورى استفاد منه يوسف إدريس ومجيب سرور وميخائيل رومان وسعد الدين وهبه وصلاح عبد الصبور وشوق حميس ويسرى الحندى وفوزى فهمى وميمى سرحان وشوق عبد الحكيم الذى بدأ مقلدا ثم تحول منذ مسرحيته الملك معروف إلى الابتكار واكتشف أصالته . ولا ينكر أحد أن يوسف إدريس عندما كتب « الفرافير » كان متأثرا بتكنيك التجريب الغربى ولكن المضمون الأساسى كان محليا جدا والشخصيات المبدعات كانتا مستمدتين من الأراجوز وخيال الظل . مجيب سرور عندما نشر مسرحيته الأولى « ياميه وميه » كان بلا شك يضع يده على مصدر أساسى من مصادر السيرة الشعبية التي حولها إلى دراما مسرحية بعد اكتشافه لخصائصها الدرامية وخلق للشخصيات والإطار المسرحى الملائم لها . ميخائيل رومان مثلا عندما كتب « العرضحاحلى »

فوزى فهمى :

و . اللبلة نضحك .

سامى خشبة :

و . اللبلة نضحك . و . الوافد . كانت كلها متأثرة بالأفكار العنيفة في إطار الإحساس بالقبلة الذرية والمصير الإنسانى بوجه عام

هدى وصلى :

بالإضافة إلى الأسباب التي ذكرها سامى خشبة لنشأة مسرح العنيفة أود أن أضيف إلى هذه الأسباب تأثير المسرح الغربى مسرح الشرق الأقصى واحصر بالذكر مسرح « التو » ومسرح الكابوكى اللذين تولدت عنهما فكرة تطوير الحسد والحركات الإيقاعية للتعبير عن مفهوم عبقى .

سامى خشبة :

هذا صحيح . لكن إذا عدنا إلى قضية التجريب في المسرح المصرى نجد أن

ميخائيل رومان حاول المزج بين الرؤية الماركسية والتكنيك العنيفة وكانت النتيجة غريبة جدا . في « العرضحاحلى » كان الأمر مختلفا لأنه أخذ التكنيك الخاص بالتعبيرية عن الألمانية في العشرييات وركبه على حجارة مصرية . وعلى شخصيه بورجوازي مصرى وزوجته . ومجيب سرور لحا في « ياميه وخيرى » إلى التاريخ المصرى وقام بتطوير الحدود الشعبية وأضاف إليها من عنده وجعل شاعر الرواية بكل الأسطورة . وكان صلاح عبد الصبور بلا شك يحاول التجريب على أشكال مسرحية واستفاد في مسرحية الحلاج من الابنية والتركيب في مسرح إليوت وكتاب آخرين . ولكن الشخصية التي ابتدعها والموضوع وعلاقته بالشخصية والإطار الاجتماعى والتاريخى الذي اداراه واللغة التي استخدمها . كل هذا عمل أصيل جدا أدى إلى تطوير ملامح أصيلة في الثقافة العربية دأبها . كما يراها شاعر مصرى عربى معاصر .

عبد الغفار عودة :

نضيف إلى هذا مجارب قامت بها الثقافة الجماهيرية على امتداد الملاحظات كافة قدمت فيها مجارب كثيرة للجمع بين الفنانين والجمهور .

سامى خشبة :

أنا أريد أن أضيف معلومة تعليقاً على كلمة الأستاذ فؤاد التي قال فيها إن معظم التجريب كان في مسرح الطليعة . هذا غير صحيح . الحقيقة إن مسرح الطليعة كان رائدا في عملية التجريب ولكن معظم الأعمال المصرية كانت خارج مسرح الطليعة . الفرافير مثلا لم تكن في مسرح الطليعة .

فؤاد دواره :

الفرافير تمثل مرحلة في السنينيات ولكن ماذا عن السبعينيات .

سامى خشبة :

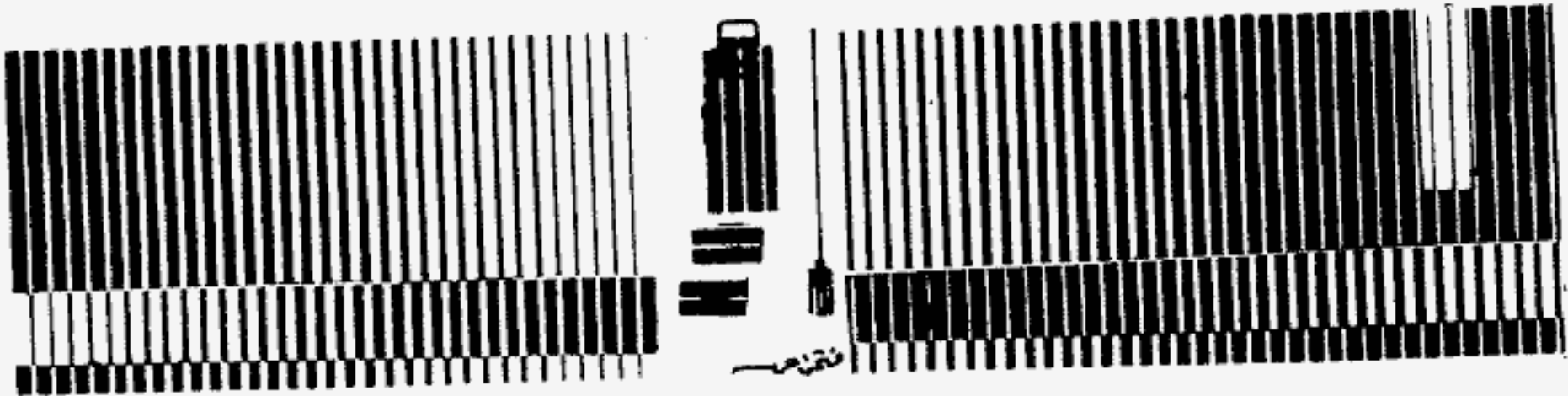
ولا حتى في السبعينيات صحيح إن « ياميه وميه » مثلت في الطليعة . ولكن « ياميه وخيرى » لم تكن في الطليعة كما مثلت « العرضحاحلى » في الحكم ولى المسرح القومى مثلت « بعد أن يموت الملك » و « ست الملك » و « دعوة العائب » وفي المسرح الحديث قدم محمود دياب أول أعماله « الزوجة » ثم قدمت في الأقاليم وقد قدمت في الأقاليم ، أعمال يسرى الحندى ثم انتقلت بعد ذلك إلى الطليعة كما قدمت فرقة موسى مطروح مسرحية ميخائيل رومان العنيفة . الوافد .

عبد الغفار عودة :

المطلوب أن نستمر هذه التجارب .

عز الدين إسماعيل :

بالطبع نود ذلك . واعتقد أنا بهذا نكون قد وصلنا إلى حتام هذه الدورة التي كانت ممتعة ومفيدة ومعرة عن وجهات النظر المختلفة التي طرحت فيها . وأعود لأشكركم مرة أخرى باسم اخلة وكل العاملين بها .



الفن المسرحي من خلال تجارب

- توفيق الحكيم
- رشاد رشدي
- نعيمة عاشور
- يوسف إدريس
- ألفريد فرج

الكاتب الكبير الأستاذ / توفيق الحكيم
بعد الترجمة

مجلة «أصول» ترحبكم التكميلاً لإجابة عن الأسئلة التالية :

- ١ - لماذا المجهت إلى الكتابة للمسرح ؟ وكيف بدأ هذا الاتجاه وفق ؟
- ٢ - إذا كنت تكتب أنواعاً إبداعية أخرى فلي تختار القالب المسرحي دون غيره من قوالب الفن القولي الأخرى التي تكتبها كذلك ؟
- ٣ - كيف يرد على نفسك الموضوع المسرحي ؟ وهل يكون محمداً منذ البداية ؟
- ٤ - هل تبدأ المسرحية عندك من فكرة عارضة أم من شخصية أم من حدث ؟ وهل تختلف النتيجة في هذه الحالات الثلاث ؟
- ٥ - هل تقرأ لغيرك من كتاب المسرح ، العرب وغير العرب ؟
- ٦ - هل تقرأ عن الفن المسرحي ، أصوله ومناهجه وجماليته المختلفة ؟

توفيق الحكيم



الترجمة

الترجمة: د. محمد عبد الله

- ١ - المسرحية الأولى كتبت للمسرح في سنة ١٩١٩ وانتهت أيلدا في مبدأ الثورة العربية وهي نمر إلى الإحلال الإنجليزي .
- ٢ - لم أكتب أنواعاً إبداعية ، أما اختيار قالب المسرح فهو مما اضطره بيئته بطروف معينة بطلوع أخبارنا بذكر المؤلف المسرحي .
- ٣ - موضوع المسرحية يتدرج فيها أعلم منذ البداية .
- ٤ - بداية المسرحية تتوقف على ظروف قد تكون عارضة أو شخصية أو نتيجة حدث . والنتيجة واحدة على كل حال .
- ٥ - قرأت لغير العرب شكبير في أيام الدراسة الثانوية . فقد كانت « هملت » مقررته ملية في المدارس . أما للعرب فلم تكن المسرحية تطبع بل تمثّل . وعندما طبعت أخيراً في مجلد لنعناه عاشور قرأتها وأعجبت بها .
- ٦ - القراءة عند نفسي المسرح وأصوله ومناهجه وجماليته المختلفة هي من ضرورات الناقد والباحث والدارس الحكامى . أما الجميع فيهمه إلا بداعي نفسه .

٧ - ما موقفك من فكرة التجريب في المسرح ؟ وهل حاولت شيئا من هذا ؟ وما النتيجة ؟

٨ - هل تحدثت في المسرحية من خلال شخصيتك أم تركتهم يتحدثون بمزول عنك ؟

٩ - هل شخوص مسرحك هم وجود متعين سابق على الكتابة أم هم دائما مخلوق جديد ؟ وإذا كانوا مخلوقات ثابتة فكيف تشكلهم ؟ أم تراهم يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟

١٠ - هل تشترك إمكانات العرض المسرحي بكل ما يتداخل فيه من عناصر ؟ أم يكون تركيزك على اللغة والحوار في الدرجة الأولى ؟

١١ - من المتكلم في مسرحك ؟

١٢ - كيف تلمهم فكرة الصراع الدرامي ؟ وهل يقتضيك تحقيق هذا في المسرحية قلنا من الوعي به ؟ وكيف تحلله ؟

١٣ - ما الهدف من المسرحية في تصورك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بقراءتها ؟ أم أنك تكتب للمسرح ولدهك دار عرض بعينها ؟

١٤ - هل تأخذ الجمهور في الاعتبار قارئا أو متفرجا ؟ وما أثر ذلك في بنائك للمسرحية ولتوفير عنصر الامتاع ؟

١٥ - ما الغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هي غاية معرفية أم مجرد إثارة وتحريك للعقول ؟

٧ - فكرة التجريب في المسرح مطلوبة وفي كل شيء . ولكن لم أحاول شيئا من هذا .

٨ - تحدثت فقط مع هاريت وهماي . أما في المسرحية فيقال : ذلك المؤلف المسرحي فإذا ترك شخصه يتحدث بمزول عنه فسوف يكون ذلك سراجا كبيرا له .

٩ - شخوص المسرحية ووجهها السابق أو الراجح هماي . أما أنهم يتشكلون من تلقاء أنفسهم فليس عندي علم بذلك .

١٠ - إمكانات العرض المسرحي أظنه إنما تشغل المؤلف المسرحي في الغالب .

١١ - المتكلم في المسرح هو الممثل والمقصد .

١٢ - الصراع الدرامي شيء يتكلم فيه راسما إنقاد .

١٣ - الهدف من المسرحية يعرفه القارئ بكتبتها . وفي الغالب القارئ يشاهده هو أنه اهتمامه في التفرج منه إلى دار العرض .

١٤ - بالطبع كل مؤلف في المسرح وغيره يأخذ في الاعتبار الجمهور وامتاعه .

١٥ - الغاية الأخلاقية للمسرحية مطلوبة في كل أنواعها وانجازاتها . ولكن الغالب الغالب في المسرح ومقاصده هي التثارة .

شريف صبر

س : لماذا انجبت إلى الكتابة للمسرح وكيف بدأ هذا الانجاء متى ؟

ج : هو انجاء قديم جداً ، ظهر أول مظهر في المدرسة الثانوية على وجه الخصوص . كنت هاوياً للمسرح ، أهواه ولا أكبه . وغثلت الهواية في حبي للتمثيل . وكان للمدرسة فريق يضم نخبة من العناصر الممتازة . وكثيراً ما كانت المدرسة تدعو أساتذة التمثيل في ذلك الوقت لمشاهدة العروض المسرحية التي تقدمها ، أمثال أحمد علام واستيفان روسي . وقد كان لإقامتي في حبي شبراً أله في شد انتباهي إلى مسارح روض الفرج من أجل الفرجة فحسب . ولم تكن مسارح بالمعنى المعروف . ثم تطورت الأمور بعد ذلك فاجتمعنا وقررنا تكوين فرقة مسرحية تقدم عروضها في شارع عاد الدين ، الأب الروحي للفنون في ذلك الوقت . واعتزنا مسرحاً كانت تعرض عليه الفنانة الكبيرة فاطمة رشدي . وعرضنا على هذا المسرح مسرحية لكاتب إنجليزي من ترجمة الكاتب المشهور عندئذ محمد فريد أبو حديد ، وهو أستاذ تعلمت عليه ، وكنت من أقرب تلاميذه إليه ، وأنا مدين له بالفصل الكثير والأستاذ أبو حديد هو أول من كتب ما نطلق عليه الآن « الشعر الحر » ، فأحبنا ما يكتب في أواخر العشرينيات . وظللت على هذا المنوال فاشتريت بالتمثيل في مسرحيات شكسبير . وصاحني هذا الاهتمام وأنا أدرس في قسم اللغة الإنجليزية في الجامعة ، فأعددت إحدى روايات « جوجول » . وقد لفت هذا الإعداد نظر أستاذ الإنجليزي ينتمي إلى عائلة كلها من المثليين ، بالإضافة إلى أنه شاعر كبير وعاشق للتمثيل . هذا الأستاذ الإنجليزي هو « كريستوفر اسكيف » ، الذي تولى رعايتي في الجامعة . ولكي أظن اللغة الإنجليزية حرصت طوال دراستي في الجامعة على القراءة بها إلى حد أنني استعبدت قراءة أي كتاب أو جريدة باللغة العربية ، وكنت أكتب حينذاك القصة القصيرة ، وكان الجو مليئاً بالتشجيع لمن يكتب . وفي تلك الآونة كتبت مسرحيات ذات فصل واحد ، لكن القصة القصيرة كانت هي الغالبة . ومع ذلك فقد استمر اهتمامي بالمسرح ، فقرأت مترجمات عن اللغتين الفرنسية والألمانية ، زادت من المجداني إلى المسرح . ومع هذا الانجذاب تضاعف خوفي ، فقد وجدت المسرح فناً عميقاً ومعقداً ، لا يطرُق الإنسان بابه إلا في حالة نضجه . وسالفت إلى إنجلترا ، ومكثت فيها عامين ، وعدت أكثر تشبهاً بالمسرح . ونحت رعاية الأستاذ الإنجليزي أنشأنا فرقة مسرحية مصرية أسميتها « الطليعة » ، شارك بعض من أعضائها في الحركة المسرحية المصرية فيما بعد ، وهناك منهم في الساحة الفنية من يعطى حتى الآن أمثال الأستاذ محمد توفيق والأستاذ محمود السباع . وكنت كاتب هذه الفرقة ، أترجم وأعد لها بعض المسرحيات الأجنبية . ومع مضي الأعوام غدا حبي لتشيكوف فركزت على أعماله في الترجمة والإعداد . وكنت مسلسلات للإذاعة عن تاريخنا ، مع استمرارى في ترجمة المسرحيات الأجنبية ونمحصيرها . وفي إنجلترا تلقيت - بعد إكمالي لرسالة الدكتوراه - عروضاً كثيرة للبقاء هناك أستاذاً في الجامعات الإنجليزية ، قابلتها بالرفض ، وعدت لأنني قررت أن أصبح كاتباً مسرحياً .

هذا الفترة السابقة كلها كانت لي بمثابة التمرينات التي مارسناها من أجل الكتابة للمسرح . وقد بدا لي أن هذه التمرينات كافية ، وأني أصبحت قادراً على

الكتابة للمسرح . المدينة كانت رأس البر ، وكان الصيف من عام ١٩٥٨ ولقي رأس البر التفتت ومجموعة من الجيل الطالع ، كانت قد ولدت من سنوات ثلاث ، وهي فرقة المسرح الحر . وفي رأيي أنهم أصحاب النهضة الحقيقية في المسرح الحديث . كانوا شباباً متطوعاً هاوياً وعاشقاً للمسرح ، إلى درجة أن الأرباح التي كانوا يحققونها كانوا يودعونها البنك باسم المسرح الحر . جذبني إليهم أيضاً تقديمهم المسرحيات باللغة الدارجة ، وكان هذا أملاً لي ، أن تقدم مسرحيات بلغة الشارع ، اللغة الدارجة . كنت أعتقد أن كتابي للمسرح إن جاءت بالفصحى فستكون عملية تزوير . وطلب من أعضاء المسرح الحر مسرحية من تأليفي . قلت لهم إن أكتب القصة القصيرة ، لكنهم أصروا وشجعوني . وعندما تركتهم كنت مشحوناً بالفكرة . وفي تلك الليلة أستطيع أن أقول إنني كتبت المسرحية ، لأنني تصورت النهاية ، فانا لا أكتب إلا إذا عرفت النهاية قبل البداية ، حتى في كتابي للمقال . وإذا لم تكن النهاية واضحة في ذهني فلن يكون بناء مطلقاً .

س : هل هذه هي الخطة العامة ؟

ج : لابد من تصور النهاية . والا فكيف أنهي المسرحية ؟ وكيف أعرج من الأزمة التي عالجتها ؟ المهم أن هذه المسرحية كانت ، (الفراشة) ، التي عرضت بدار الأوبرا ١٩٥٩ .

س : إذا كنت تكتب أنواعاً إبداعية أخرى . فلي تختار القالب المسرحي دون غيره من قوالب الفن القولي الأخرى التي نكتبها ؟

ج : لا أحب إضاعة وقت القارئ ووقتي في طريقة سردية . أنا دائماً أركز على تطور الحدث دوناً تفاصيل كثيرة ، لأن التركيز على الحدث نوع من الانجاء للكتابة الدرامية . وهناك حقيقة علمية مؤداها أن المسرح والقصة القصيرة كلاهما أقرب إلى الآخر . كتاب المسرح للعالم في العصر الحديث بدأوا كتاباً للقصة القصيرة (ينسى وليامز مثلاً) ثم عادوا إلى كتابة القصة القصيرة . القصة القصيرة كانت لي الطريق الذي عرجت منه إلى المسرح فوجدته أكثر إمتاعاً ، وهجرت على دربه القصة القصيرة هجراً تاماً . كتبت مقالات في النقد ، وأنا دارس بحب النقد ، ومن ثم تحدد اهتمامي بالنقد والمسرح ، النقد لخدمة الأجيال والنهوض بالوعي الأدبي ، والمسرح لأنه أصبح جزءاً مني .

س : كيف يرد على نفسك موضوع المسرحية ، وهل يكون محددًا منذ البداية ؟

ج : كثير من الناس يتصور أن الكاتب يجلس وأمامه مشكلة أو قضية يخطط لحلها . هذا لا يحدث في عملية الخلق الفني بالنسبة لي ولكني ممن قرأت لهم من الأجانب . كثير من الأجانب في المجالات المعاصرة وغيرها مهم يمثل هذا الموضوع : كيف تكتب ؟ وموضوع المسرحية لا يأتي نتيجة خطة مسبقة ، لكنه يأتي نتيجة لانفعال صغير جداً . وهذا الانفعال يحدث تداعيات مختلفة ، أو كما نسميها (توليفاً) ، فالتناقض يجعله الفنان متجانساً . ومهما كان الإنسان موضوعياً فمن الضروري أن يكون ذاتياً أولاً . وهناك واقع مشهورة تحضرنى الآن . سألتها ذات مرة « إيسن » - الكاتب المسرحي الكبير - بعد انتهائه من مسرحيته « بيت الدمية » ، سأله معجبين عن دفاعه

ولا أدرس الدراما . وعلاقتي بالمرح علاقة شخصية وليست علاقة عمل .

س : أقصد النقد المسرحي . قراءات في النقد المسرحي ؟
ج : حدث هذا بعد أن وضعت قدمي في المسرح . وعندما وجهت إلى الدعوة لإلقاء سلسلة محاضرات عن فن كتابة المسرح في الجامعة الأمريكية ، اضطررت إلى القراءة فأراحتني ، لكن ليس أكثر من ذلك . هذا تمسكي منذ البداية حتى اليوم بأرسطو . وأعتقد أن أرسطو لن يستطيع أحد بعده أن يتكلم عن المسرح . وليس هذا تعصباً لأرسطو ولكنها الحقيقة . وهذا هو الأساس عندي .

س : ما موقفك من فكرة التجريب في المسرح ؟ وهل حاولت شيئاً من هذا ؟ وما النتيجة ؟

ج : التجريب مهم جداً في المسرح وفي أي فن ، خصوصاً المسرح ؛ لأنه فن متكامل . حاولت هذا في أكثر من عمل مسرحي لي . أدخلت قيمة جديدة هي التي نسميها مسرحية من داخل مسرحية وقد استعملت هذا لأني وجدته مناسباً لبيئتنا المصرية ولنا نحن المصريين أكثر مما هو مناسب للأجانب . هناك كثير من الأجانب الذين استخدموا هذه الوسيلة ، «بيراندello» وغيره . وأيضاً فإن التجريب واضح في مسرحي «الفرح بإسلام» ، وهي مسرحية من داخل مسرحية . لقد أخذت قيمة معينة تبدو أنها مختلفة عن قيمة المسرحية الداخلية ثم زاوجت بينها . وهذا نوع من التجربة وأيضاً مسرحي «بلدي يابودي» كان فيها تجريب . كذلك هناك مسرحية حديثة من تأليف سيدة إيطالية ، عرضت منذ عامين بمسرح الطليعة ، وهي مسرحية (غرفة للإبحار) . هذه المسرحية مكتوبة بطريقة تجريبية ، ثم أضفت إليها ومصرتها حتى أصبحت كأنها مسرحية أصلاً ، ولاقت نجاحاً كبيراً عند عرضها ، بالرغم من قيامها على أكثاف شباب مسرح الطليعة ، وخلوها من النجوم .

س : هل تتحدث في المسرحية من خلال شخصوك أم تتركهم يتحدثون بمجزل عنك ؟

ج : اتركهم يتحدثون بمجزل عنى . أنا أدين من يتحدث شخصه بلسانه . أدين الكاتب الذى يتحدث مباشرة ؛ فالأجدى له أن يكتب مقالاً . مثلاً المقالات التي أكتبها الآن في الأهرام - معها كما شئت - تتناول مشاكل مصرية . أنا لا أستطيع أن أكتب مسرحية أو قصة قصيرة عن مشكلة من مشاكلنا ، كالتعليم والغذاء إلخ ، ولكنه من الممكن كتابة هذا في مقالات إذا اتفقنا على أن المقال بشكله الأدبي هو القناة الموصلة لمثل هذه المشاكل .

س : هل شخص مسرحك لهم وجود متعين سابق على الكتابة أم هم دائماً مخلوقات جديدة ؟ وإذا كانوا مخلوقات لك فكيف تشكلهم ؟ أم تراهم يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟

ج : الاثنان معاً . أحياناً تكون الشخصيات جديدة تماماً ، وفي أحيان أخرى يأخذ الكاتب شخصه من نماذج قابلها في الحياة فيطورها في عملية الخلق الفني . وأحياناً يتشكلون من تلقاء أنفسهم ، وفي أحيان أخرى أشكلهم أنا ، وفقاً لأدوارهم في المسرحية ، ووفقاً للوظيفة الفنية التي يؤدونها .

س : هل تشغلك إمكانات العرض المسرحي بكل ما يتدخل فيه من عناصر ؟ أم يكون تركيزك على اللغة والحوار في الدرجة الأولى ؟

ج : لا أستطيع أن أكتب مسرحية قبل أن أرسم المكان . من الضروري أن أعرف أين ستقع هذه الأحداث بعد أن أكون قد وضعت تصوراً شاملاً للمسرحية ؛ هل ستدور في حديقة أو في حجرة أو في أي مكان آخر . لا أحب تغيير المكان . أنا من المتمسكين بوحدة المكان برغم صعوبتها في الكتابة المسرحية ؛ فالخروج من وحدة المكان كثيراً يكون قريباً إلى السبيل التي هي أقرب إلى الصناعة منها إلى الفن . وأنا لا أركز على الحوار وحده ، بل أركز أيضاً على المكان وإمكانات هذا المكان في العمل المسرحي ، كما أركز على الشخصيات بعد الاستقرار عليها ، وبعد دراسة كل شخصية منفردة مع

عن حقوق المرأة ، فدهش إيسن لهذا ونفاه ، وقال إن كل تراجيديا كتبها في حياتي كانت خاصة بي أولاً ثم تحولت . وهذه هي مهارة الفنان ؛ أن يتحول من الخصوصية إلى العمومية ، ومن الذاتية إلى الموضوعية . فموضوع المسرحية يبدأ إذن بالفعال ، وهذا الانفعال يحدث شيئاً من التداعي الكثير والمكثف للغاية بين ملايين التجارب الإنسانية الجزئية التي مر بها الفنان ، ثم يسيطر الفنان بعقله الواعي عليها ليصبغ منها العمل الفني الذي ينتج .

س : هل تبدأ المسرحية عندك من فكرة عارضة أو من شخصية أو من حدث ؟ وهل تختلف النتيجة في هذه الحالات الثلاث ؟

ج : تبدأ من حدث أو من شخصية أو من تجربة أحد الأصدقاء ؛ المهم هو الانفعال بها . كنت مسافراً إلى الإسكندرية ، وفي طريق من المنزل إلى محطة القطار ، وجدت عند التقى القريب من فندق هيلتون سيارة جيب بداخلها رجل طاعن في السن غير مصري ، جذبني وجهه وشده انتباهي فعلق في ذهني . حاولت ألا أهتم . ركبت القطار واشترت الأهرام الصفحة في القطار فقرأت في الصفحة التي يحورها كمال الملاخ عن نوع يشبه القماش يعيش في الصحراء . جذبني هذا الخبر أيضاً . ووصل القطار إلى محطة الإسكندرية فغادرته إلى الفندق الذي تعودت النزول فيه . ثم غادرت الفندق إلى المطعم الذي أتناول فيه طعامي دائماً في الإسكندرية . كل هذا ووجه الرجل العجوز وهذا النوع من القماش الذي قرأت عنه في صفحة الملاخ لم يتركا ذهني وكان أن حدثت تداعيات مختلفة ، أصبحت شرارة لوهمت ، فبدأت في كتابة مسرحية (حلاوة زمان) . وجه الرجل الغريب تحول إلى شباب مصري يقضي خدمته في السودان ، نزل إلى النيل للاستحمام فهاجمته القماش وأوشكت على الفتك به لولا رجاله الذين أنقذوه من ذلك المحاس . وكان الر هذا الحادث أن أصيب الرجل بحالة تشبه الجنون ، وظل طوال المسرحية يصرخ أن أبعدها عنى القماش .

س : هل تقرأ لغربك من كتاب المسرح العرب وغير العرب ؟
ج : قرأت لغرب العرب أكثر من قرأتى للعرب . هذا لا يعنى أنى أجنى ؛ أنا عربى لكن الناحية الفنية تجعلني غير متعصب للعرب أو لغربهم إطلاقاً . أنا أقرأ للعرب في مجالات أدبية أخرى غير المسرح ، أكثرها الشعر .

س : تقرأ لمن من غير العرب ؟
ج : حتى آخرهم ؛ فأنا متبع على الدوام ، لكن تركيزي على الإنجليز ، لانتشار اللغة الإنجليزية أكثر من أى لغة أخرى . مويسرا مثلاً عرفت في الخمسينيات أمثال «دورنجات» وغيره ، لكنهم هبطوا الآن وصمتوا . وأذكر أنى دعيت من قبل الحكومة الفرنسية منذ عامين لزيارة المسارح الفرنسية ، ولم أر ما يستحق المشاهدة غير المسرح التجريبي ، أقصد الطليعى . شاهدت في كل حارة من حواى ، ومغارتر ، بيوتاً صغيرة أو حجرات كلها مسارح ، ورأيت أيضاً في إنجلترا المئات منها ؛ وهي مسارح متطورة أو طليعية أو تجريبية .

وعموماً إذا نحن أردنا المقارنة فس نجد الخمسينيات على مستوى العالم أجمع أكثر ثراءً وغنى من الستينيات والسبعينيات . وفي تاريخ المسرح دائماً ما تظهر أشكال مسرحية غريبة تهدف إلى جذب الجمهور ، ولكن هذه الأشكال لا تدوم . قد تؤثر على الحركة المسرحية لكنها لا تستمر . مسرح العبث نشأ ونضج وازدهر في الخمسينيات والستينيات على أيدي يونسكو وصمويل بيكيت وغيرهما أحدث ضجة عظيمة ومسرحاً جديداً . لقد استمر مسرح العبث حقبة ثم مات . ولكنه قبل أن يموت ترك آثاراً عظيمة أسهمت في تغذية المسرح القائم ؛ أى أن مسرح العبث حقن المسرح بحفنة عبثية . كل كاتب من كتاب العالم أخذ من العبث ما يروقه . ومع ذلك فإن هذا الشكل أخلق هنا في مصر (أقصد أنه أخلق في حقن كتابنا المسرحيين به) .

س : هل تقرأ عن الفن المسرحي . وأصوله ومبادئه ونماياته المختلفة ؟
ج : هناك حقيقة قد يجهل منها غيرى . فأنا لا أدرس المسرح في الجامعة

نفسى .

س : والإمكانات المسرحية الأخرى ؟

ج : الديقور لا يهتمى أمره كثيراً إلا إذا كان فى خدمة الفكرة التى أقولها فى المسرحية . وهناك إمكانات مسرحية أخرى ، كالأضاءة مثلاً ، ولكنها من صميم عمل المخرج .

س : من التشكلم فى مسرحك ؟

ج : الشخصية .

س : كيف تفهم فكرة الصراع الدرامى . وهل يفتضيك تحقيق هذا فى المسرحية قدراً من الوعى به ؟ وكيف تحققه ؟

ج : لقد وعيت الصراع الدرامى بعد أن اضطررتى الظروف أن أقرأ عن المسرح . لا أدعى العلم بأصول المسرح ، ولا أدعى أيضاً أن قراءاتى عن المسرح خلقت منى كاتباً مسرحياً . لأنى كتبت المسرح قبل القراءة . بعد انتهاء محاضرات عن المسرح فى الجامعة الأمريكية . خرجت ملاحظات قادتنى إلى مفهوم للصراع الدرامى . واعتقد أنه مفهوم جديد . فالدراما ليست مجرد الصراع بين قوتين خارج الشخصية نفسها أو داخلها . كما هو شائع . إن مفهومى الجديد قائم على خطين يكونان الموقف . أسببها خطى الجهل والعلم . الجهل بالحقيقة . والعلم بالحقيقة . هذان الخطان يتصارعان إلى أن يصلا إلى نقطة يتصارع فيها خط العلم . ويصبح ما كان مجهولاً عند البطل معلوماً . وهذا هو الكشف الذى أتفق فيه تماماً مع أرسطو . وبعد الكشف يحدث العكس . فعل الرغم من أن المسرحية بدأت بداية تؤدى حتماً إلى الكشف . فإنها تؤدى حتماً أيضاً إلى العكس . أخصد عكس البداية

س : لأن الكشف يؤدى إلى عكس البداية ؟

ج : هذا الكشف هو انتصار خط العلم على خط الجهل . وأمثل لذلك بعطيل عند شكسبير . فعطيل كان مجهول إلى أى مدى تحبه ديدمونه . كما كانت ديدمونه مجهول أيضاً إلى أى مدى يغار عليها عطيل . ولذلك لم تأخذ حلزها . وإلى اللحظة التى قتل عطيل فيها ديدمونه كان خط الجهل هو المسيطر . وبعد القتل يأتى الاكتشاف فيحدث العكس . ومن هنا فإن المسرحية التى بدأت بالحب والجمال والزواج قد انتهت نهاية بائسة . وهذه ملاحظة يأخذها بعضهم على شكسبير . إذ مجده فى مسرحياته يقتل أبطاله . وفى رأى أن شكسبير كان واعياً بهذا أكثر من هؤلاء . لأنه لو قتل الشرير وترك الخير ليعيش . لتوهم الناس أن فى الحياة حلولاً للمشاكل . مع أن الحياة غير ذلك .

س : والوعى بالصراع الدرامى ؟

ج : إلى حد ما يكون موجوداً حتى بدون الوعى به .

س : ما الهدف من المسرحية فى تصورك ؟ وهل يمكنك الاكتفاء بقراءتها . أم أنك تكتب للمسرح وفى ذهنك دار عرض بعينها ؟

ج : أنا أكتب المسرح دون أن تكون فى ذهنى دار عرض بعينها . لكنى لا أستطيع أن أكتب للمسرح مطلقاً إلا إذا كانت هناك دور عرض . المهم أن يكون هناك مسرح .

س : هل المسرحية التى تكتبها لابد أن تُمثل ؟

ج : قلت مراراً لكثير من الناس إن امتناعى عن الكتابة للمسرح فى السنوات الثلاث السابقة يرجع إلى أنى لست كاتباً روائياً . لا أستطيع أن أكتب مسرحية لأضعها فى المكتب . لا أستطيع نشرها فى الجريدة . قد أستطيع ذلك بالطبع ، لكنى لا أريد نشرها ، لأنها ليست للقراءة بل للتمثيل . وإذا لم يكن هناك تمثيل فلن يكون هناك مسرح . فالكاتب يخرج من فتحة (جيب) دار العرض المسرحى والفرق المسرحية .

س : ما الهدف من المسرحية ؟

ج : الهدف من المسرحية أن يشاهدها الناس . قد أكون مجنوناً فى بعض الأوقات .

س : لا تريد القول بأن الخنون أسوأ ما فى الفن ؟

ج : عندما أجد مسرحية من مسرحياتى يستمر عرضها أكون سعيداً . وأكون سعيداً عندما أنتهى من كتابة المسرحية . وأكون سعيداً ليلة الافتتاح . لحرصى على حضور التجارب جميعها ، فالمسرحية طفل مازال يتكون ومن الواجب رعايته . وأكون أسعد بعد انتهاء العرض الأول وخروج الجمهور فرحاً مسروراً فاهماً ما أردت قوله .

س : تفهم تعامل جمهورك مع مسرحية ؟

ج : من الضرورى هذا . قد لا يكون فهمه كاملاً . لكنى دائماً من عادلى أن أجلس فى آخر مقعد فى صالة العرض لتسرحى مع الناس البسطاء ، وأرى انفعالاتهم .

س : هل تأخذ جمهورك فى الاعتبار وقتاً أو متسعاً ؟ وما أثر ذلك فى سائلك للمسرحية ؟ وفى يوم عصر الإبتاح ؟

ج : سؤال مهم . الجمهور دائماً فى اعتبارى . وأنا أقوم فى الواقع بعملية تجريبية قبل خروج المسرحية على خشبة المسرح . فعندما أنتهى من كتابة مسرحية ما أدعو إلى مكتبى بعض الأصدقاء والأقارب والتلاميذ فى شكل مجموعة لا يقل عددها عن عشرين شخصاً يحتلى الثقافات ، وأحرص على أن تكون إحدى القرينات من ذوات المستوى العادى من الذكاء ضمن هذه المجموعة . لأنها تمثل فى رأى شريحة وعينه ممن سي شاهدون هذه المسرحية بعدئذ . وعند إبدائها لأى ملاحظة أتوقف على الفور لمناقشتها فى ملاحظاتها . لأنها تهمنى جداً . أذكر أنى أنشيت من مسرحية (حلاوة زمان) . وجاءت ابنة أختى التى أشرفت على العناية بها فى فترات حياتها . وهى طيبة تعشق الأدب . وطلبت منى أن أقرأ لها المسرحية . فقرأت لها الفصلين الأول والثانى فلم تعلق عليها بشئ . فسألتها السبب . فأجابتنى : ماذا فعلت فى الفصل الثانى ؟ وماذا أضفت فيه إلى الأول ؟ إن الفصل الثانى هو نفسه الفصل الأول . لكنك أخذت تلعب وتلعب ولم تصف شيئاً على الإطلاق . وبعد أن انصرفت مزقت هذا الفصل وأعدت كتابته مرة أخرى فكان أن خرج على الصورة التى خرج بها فى المسرحية .

س : إذن فالجمهور على الدوام معك ؟

ج : طبعاً لأرى استقباله للعمل منذ البداية . ولخروج ردود الفعل تلقائية بدون مجاملات . لأنها تمس الإحساس الصادق .

س : ما الغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هى غاية معرفية أو مجرد إثارة وتحريك للمعقول ؟

ج : هى ليست غاية على الإطلاق . هى إثارة هدفها الذى أعى به أولاً أدعى به فى أكثر الوقت هو الاتجاه نحو التمييز بين القبيح والجميل فحسب . أنا أرى أن القبح هو الرذيلة . وأن الجمال هو الفضيلة . أنا من المؤمنين بهذه الكلاسيكية . ويكفى هذا . فلن أحل المشاكل . ولن أتعرض للمشاكل الاجتماعية القائمة لتغييرها فى يوم من الأيام . لكنى أرى ...

س : هى غاية جمالية إذن ؟

ج : نعم غاية جمالية . وأنا أعتقد أن الجمال من أهم القيم فى الحياة .

س : أى ليست هناك غاية أخلاقية أو اجتماعية أو ... ؟

ج : أنا أرى الجمال على أنه مساو للفضيلة . ولا يمكن أن تبنى الرذيلة فى ظل الجمال إطلاقاً . الجمال هو الأنقى من أى شكل . هو القيمة العليا التى تحتوى جميع القيم الأخلاقية .

نعمان عاشور

س : لماذا انجذبت إلى الكتابة للمسرح ؟ وكيف بدأ هذا الانجاء ومتى ؟
ج : لم يكن انجاءى للكتابة للمسرح اعتباطا ولا جاء فجأة . كما أنه لم يكن بترتيب أو قصد مسبق . وإنما جاء نتيجة عدة عوامل وظروف صاحبت طفولتى . ثم تمت وتطورت مع شبائى . وظلت تتطور فى داخلين إلى اللحظة التى أمسكت فيها بالقلم وانجذبت مباشرة إلى كتابة مسرحية . وأنا لا أدرك أو أعى حقيقة ما فعلت . كان الأمر بمثابة اكتشاف أكثر منه محاولة أو تجربة . . . كان أبى - رحمه الله - الابن الأكبر المدلل لعائلة ريفية ثرية . وقد بعته أهله لتلقى العلم فى القاهرة . فأمضى شبابه خلال سنوات الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) وهو مشغول عن الدراسة بالحياة اللاهية الصاعدة . التى كانت تتركز فى شارع عماد الدين وملاهيهِ ومسارحه . وهناك تعلق بالمسرح الذى كان يقدمه الشيخ سلامة حجازى وأولاد عكاشة ومنيرة المهديّة . ثم عايش فترة كشكش بك عند الرخاوى . ومرحلة بربرى مصر الوحيد عند الكسار . وكان شديد الإعجاب والشغف بألحان سيد درويش . يتغنى بها وبألحان سلامة حجازى وأغانيه . فلما تولى جدى عاد والذى إلى المدينة التى ولدت أنا فيها . وهى مدينة ميت غمر . وتولى تركة جدى . وهكذا فتحت فى صباى وشبابى على هذا الوعي : بالحياة التى تعلقت بها الطامع المسرحى . ومن شدة تعلق أبى بهذه الحياة فإنه ما كاد يستغرق ميت غمر على رأس العائلة حتى بدأ يصحبى معه إلى القاهرة للزرد على هذه المسارح . وإلى جانب ذلك فقد تعود - رحمه الله - أن يدعو أعضاء الفرق التمثيلية التى نجح حفلاتها فى مدينتنا ميت غمر لزيارة منزلنا . وأحيانا الإقامة عندنا فى أثناء تقديم حفلاتهم . وكان صديقا حميما لعلى الكسار . الذى كان يتردد على مدينتنا لزيارته . وأحيانا الإقامة عندنا . وهكذا فلبى فى صباى أن أنأثر بحب والذى للمسرح ورجالاته . وأن ألتحق بأهل هذا الفن كذلك . أناحت فى الظروف منذ البداية لا أن ألتحق بالمسرح فحسب بل أن ألتقى بأشهر العاملين فيه منذ مطلع حياتى . التقيت فى منزلنا بفاطمة رشدى وعزيز عبد والكسار والرخاوى وحامد مرمى وعقيلة راتب وشرف طح وحسن فايق وغيرهم وغيرهم . وهذا التعرف الباكر على المسرح لم يقطع . ففى خلال دراسى الثانوية بالقاهرة إبان الثلاثينيات ازداد شغفى بالمسرح وتعلقى به . فكنت أدخر مصروفى لمشاهدة المسرح بدلا من التردد على السينما كبقية زملاء صباى . لذلك نشأت شغف الاهتمام بالسينما . غير متعلق بشغف بها . وازداد هذا الاهتمام بالمسرح بعد ذلك حين التحقت بكلية الآداب . قسم اللغة الإنجليزية . لأتعرف الدراما لونا متفردا من ألوان الأدب . كالشعر أو القصة أو الرواية . وبعد ذلك تخرجت واندمجت فى الحياة الثقافية . فالتجّهت فى مبدأ الأمر إلى كتابة القصة القصيرة والتراجم ومقالات النقد . وفى عام ١٩٤٩ على وجه التحديد بدأت أكتب تمثيلات للإذاعة عن موهبة ملحوظة فى كتابة الحوار . ثم معرفة غير هينة بقواعد الدراما . لكننى كنت أسبل للاعتداد بالكلمة المثبتة على الورق . . . ولهذا لم أكن مقتنعا بتمثيلات الإذاعة برغم نجاحى فى كتابتها . لأنها تضيع فى الهواء بمجرد إذاعتها . وحدث فى أواخر عام ١٩٥٠ أن وقعت على موضوع مسرحيتى الأولى «المهاطيس» .

أما لماذا وكيف كتبت مسرحية فيرجع إلى أسباب عدة . أهمها عدم القناعى

بقية التمثيلات الإذاعية . ثم إن الموضوع كان أكبر من أن تستوعبه تمثيلية إذاعية فى نصف ساعة . لكن أكثر من ذلك تأثرى أيامها بقراءاتى لمسرحيات تشيكوف وإيسن وجوركى وبرناردشو . وخلق الساحة الأدبية من المؤلفات المسرحية . وقد شجعت ذلك . إلى جانب ممارستى للكتابة الإذاعية . وشغفى المتزايد برسم الشخصيات . وتمكنى من الحوار . وميل للكوميديا . وشدة ولعى باللغة المنطوقة . وهى اللغة العامية . وقدرتى على رسم الشخصيات بالحوار فى هذه اللغة المسرحية . فوجدتى أنقطع عن الكتابة للإذاعة عدة شهور . وأندمج فى كتابة مسرحية المهاطيس . ولم يكن أحد من أبناء جيلى . وكانوا جميعهم أيامها يكتبون القصة القصيرة أو الشعر أو مقالات النثر . قد حاول أن يطرق هذا المجال . فلما انسيت من المسرحية وقرأتها على أكثر من واحد منهم . أبدى فيها كثير من الصحاب والزملاء وأبدوا إعجابهم بها . وهكذا اكتشفت فى نفس موهبة لكتابة لؤن جديد لم يكن شالعا أو مطروقا من جانب جيلنا الأدنى . فلما عرضت بعد ذلك فى عام ١٩٥٥ على المسرح وعجبت بصورة مذهلة لى أنا نفسى . كان هذا بداية منطلقى نحو التأليف المسرحى .

س : إذا كنت تكتب أنواعا إبداعية أخرى فمى تختار القالب المسرحى دون غيره من فوائد الفن القومى الأخرى التى تكتبها كذلك ؟

ج : ورغم ذلك فأنى لم أنقطع للكتابة المسرحية . فقد ظللت أتابع كتابة التمثيلات الإذاعية . وأنشر قصصى القصيرة ومقالاتى الأدبية فى الصحف . ولم أنقطع للمسرح انقطاعا كاملا . لكننى على تنابع الأعوام وما كانت تلاقيه كتاباتى المسرحية من نجاح . أصبحت أكثر ميلا لكتابة المسرحيات . فكنت أقدم فى كل موسم مسرحية جديدة . بدأت «بالمهاطيس» . ثم «الناس الى تحت» للمسرح الحر فى موسم ١٩٥٦ . ثم «الناس الى فوق» للمسرح القومى فى موسم ١٩٥٧ . وظل المسرح القومى يفتح مواسمه مسرحيات . فقدم «سبا أونطة» فى موسم ١٩٥٨ ثم «صف الحرم» فى موسم ١٩٥٩ . . . وهكذا اندفعت إلى السير فى هذا الطريق جنبا إلى جنب مع كتاباتى الأخرى . ولكنى لم أكن أجد نفسى إلا إذا كتبت مسرحية . وبدأت الموضوعات الكثيرة التى نجيش بفكرى وحيالى لقصص قصيرة أو تمثيلات إذاعية تنجح إلى الجانب الذى أشعر فيه أكثر من غيره بأنى قادر على بلورتها والتعبير عن نفسى بطلاقة واقتناع من خلاله . وهو المسرح .

وأصبح القالب المسرحى هو أقرب ألوان التعبير إلى طاقتى وإهتامى . وكان من نتائج نجاح مسرحياتى واحدة بعد أخرى أن تأكدت لى حقيقة موهبى . بل أكثر من ذلك تحددت كتاباتى فى القالب المسرحى على اللون الذى أمكننى أو أحظى فيه بالنجاح . وهو اللون الواقعى الكوميدي الاجتماعى . فالتزمت به على الدوام . ولذلك لم أسع وراء المحاولات الأخرى الكثيرة التى عاصرتها لإجراء أشكال مسرحية أو درامية مستحدثة . مما أخذ يتبدى فى أعمال الآخرين من كتاب المسرح . كالتعبث أو اللا معقول أو دراما المطلقات أو الرمز أو غيرها . وإنما التزمت بهذا اللون الثابت من المسرح الاجتماعى فى كلاسيكية نامة . مع الإفادة من مختلف الإنجاءات الأخرى إفادة جزئية .

أعني في بعض المواقف والمشاهد وأسلوب رسم الشخصية : لأنني منذ البداية كنت صاحب موضوع . أعني أن ما يهمني في المسرح هو المضمون الذي تحققه الشخصيات : لأن مسرحي مسرح شخصيات ومضمون : مسرح كلمة وممثل : مسرح شخصيات من لحم ودم ، ويلتزم بالواقع الموضوعي في المعالجة خارج نطاق الأفكار والآراء والمزيمات والمطلقات التجريدية .

س : كيف يرد على نفسك الموضوع المسرحي ؟ وهل يكون محددًا منذ البداية ؟
ج : أنا لا أكتب للمسرح حين تواتني فكرة لامعة أو أندفع إلى الكتابة يوم أقع على موضوع يصلح أو يستحق المعالجة الدرامية . ذلك أنني أعيش في تفاعل دائم مع الواقع المحي لي مجتمعنا داخل تحركات جموعه وما يحيط بحياتنا في الأطر العامة لتطوره . وهي الإطار السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي . أعيش وأرقب وأرصد تصرفات الأشخاص في ظل ما تواجههم به الحياة داخل هذه الأطر المعقدة المتشابكة الحية الدائمة التفاعل . وعلى قدر نجاحهم وردود أفعالهم تنمو في داخلي مواصفات الشخصية الدرامية في تفاعلها مع الشخصيات الدرامية الأخرى التي تخلفها معاشي ودراسي وملاحظاتي لهم . فإذا وقعت على الحيط الذي يربط بينهم ، مستمداً من كل العوامل المحيطة بهم . والتي قد يجمعهم في بوتقة انصهار واحدة . بدأت تشكل عندي التواة أو البذرة الأساسية لإمكانية الخلق الدرامي . فوجود الشخصيات هو الأصل . ومنها يتكون الفريق الذي سيقوم باللعبة . ويظل يتفاعل في داخلي في تشابك موضوعي يستند إلى المعاشاة الواقعية للحياة والناس ، ثم تنطلق الشخصيات بعد أن تكون قد تجسدت في داخلي في تشابك موضوعي . للتحرك بنفسها على الورق . وتخلق قصتها Plot بنفسها . وأقوم أنا بتحريك هذه القصة بملكاك أو موهبي الدرامية التي ينمو فيها الحدث من خلال الشخصيات . وتتبلور فيها الشخصيات داخل الحدث في معالجة متصلة . تتضح فيها الرؤية الدرامية مع تلاحق الخلق الدرامي . إلى أن أنتهي من المسرحية . فإذا هي صانعة نفسها . كما يمكن أن يقال . أعني أنني لا أبداً بفكرة مسبقة . أو رؤية جاهزة . وإنما بهدف كامل بعمل الرؤية الدرامية . وتحركت إليه الأحداث والشخصيات في تفاعلها المستمر لتتعلق على مدار الكتابة بتفاصيل الرؤية الكلية التي تتكامل مع انتهاء الأحداث وتوقف الشخصيات . فسرحت في لانداعها مناقشة درامية بل معالجة درامية ولذلك فإنني دائماً أترك مسرحياتي مفتوحة الخاتمة . لا تعتمد على الصنعة الدرامية بقدر ما تعتمد على الموهبة والحنس الدرامي . وهكذا تكون معاناة عملية الخلق عندي إبان الكتابة وليس قبلها . ومن أجل هذا تستغرق مني كتابة المسرحية أحياناً أكثر من عام وربما عامين .

س : هل تبدأ المسرحية عندك من فكرة عارضة أم من شخصية أم من حدث ؟ وهل تختلف النتيجة في هذه الحالات الثلاث ؟

ج : كما سبق أن أوضحت . تبدأ المسرحية عندي من الشخصيات التي تنمو في داخل إطار عام من التصور أو الرؤية الشاملة لوضع اجتماعي كلي ، يعبر عن فترة أو مرحلة زمنية من مراحل الحياة . وهو ما يجعل مسرحياتي أشبه ما تكون بالتاريخ الاجتماعي المتطور . ولأنني أستند إلى الواقع الموضوعي يدخل الحدث مع الشخصية في سياق الرؤية التي تشكل ما يمكن أن يكون بمثابة الأرضية التي يقوم عليها البناء الدرامي . الذي لا تتحقق صورته إلا عبر الشخصيات والأحداث . ولا يأخذ الشكل النهائي إلا بعد تكامل الرؤية من خلال عملية الخلق أو معاناة الخلق في سبيل تطويع الأشخاص والأحداث لمطالبات هذه الرؤية الغائمة في العادة في أبعاد تصوري ، التي أصل إليها على مدار الكتابة . ومن هنا نحى المعاناة : لأنني أحياناً ما أنتهي من كتابة مسرحية بعد شهور عدة . ثم أكتشف في ثانياً تصوري أنها تعبر عن رؤية ناقصة غير تلك التي أحسها أو أدركها في داخلي . وفي هذه الحالة لا أراجع ما كتبت . وإنما ألغيه إلغاءً ، وأعاود الكتابة مرة أخرى من حيث أحسست بتقصان الرؤية ، فأستغنى عن فصل كامل وأمزقه حتى لا أعود إليه . ثم

أتابع كتابة فصل جديد غيره . ويحدث أحياناً أن أحس أن الخاتمة المفتوحة للمسرحية تحمل أكثر من دلالة ، بحيث يمكن أن تجور على بعض معالم الرؤية المقصودة . وفي هذه الحالة أعيد كتابة الخاتمة . مرتداً إلى البحث عما اعتراها من نقص في ثانياً فصول المسرحية السابقة ، فأشطب وأعدل وأعيد الكتابة . حتى تستقيم الرؤية التي تعبر عنها الخاتمة بوضوح ونقاء ... وهكذا ...

س : هل تقرأ لغربك من كتاب المسرح العرب وغير العرب ؟
ج : أقرأ لمعظم كتاب المسرح العرب وغير العرب وعلى مدى الحياة . وبحكم دراستي في كلية الآداب ، بقسم اللغة الإنجليزية . درست الدراما وقرأت المقررات المسرحية . بالإضافة إلى قراءاتي الخاصة في أثناء الدراسة . قرأت معظم مسرحيات شكسبير (حوالي ٢٥ مسرحية من مسرحياته الـ ٣٦) . وقرأت القليل من المسرح الإغريقي . لأنني لأميل إليه . ثم قرأت أكثر من عشر مسرحيات لموليير ، وكثيراً من مسرحيات العصر الإليزابيثي ، وعلى الأخص مسرحيات مارلو وبن جونسون . ثم قرأت ولخصت وترجمت وقدمت للإذاعة وفي الجلات والصحف كثيراً من أعمال إيسن وبرناردشو التي قرأت معظمها . كما قرأت تشيكوف كله . مسرحياته وقصصه القصيرة . إنه معبودي المفضل . قرأت جوركي في كثير من مسرحياته . إلى جانب رواياته وقصصه . ثم شغفت بقراءة الأيرلندي العظيم شين أوكيزي ، سيد كتاب التراجيكوميديا المعاصرة . وكثيراً من مسرحيات بيرانديللو . ومعظم بريخت . وكثيراً من المسرح الآسيوي . وآثر ميلر جميعه . ومعظم أعمال إيوجين أونيل . وترجمت ولخصت بعضها . وأتابع قراءة المسرح الإنجليزي المعاصر : أسبوزن وينر ومورتيمر وغيرهم . وكثيراً من مسرح البوليفار . وفي الجملة . ليس من مسرحية شهيرة أولها قيمتها إلا قرأتها . أما عن الكتاب العرب فلم تفتني قراءة مسرحية لواحد من معاصري : ألفريد فرج ويوسف إدريس وسعد وهبه ونجيب سرور وميخائيل رومان وعلى سالم ومحمود دياب . ثم جميع أعمال سعد الله ونوس السوري وكتابات صقر الرشود الكويني وكثير من مسرحيات يوسف العاني العراقي .. وهكذا .. القراءة عندي جزء متمم للكتابة المسرحية في حياتي . ولولولفتت عن القراءة لتوقفت عن الكتابة .

س : هل تقرأ عن الفن المسرحي ، أصوله ومذاهبه وتياراته المختلفة ؟

ج : درست الفن المسرحي (الدراما) دراسة علمية منتظمة في كلية الآداب ، ثم تابعت دراساتي وإطلاعاتي على كثير من الدراسات والكتب والبحوث التي تعالج الدراما وفنونها ، وتاريخ المسرح في فرنسا وإنجلترا وإيطاليا وأمريكا وروسيا إلخ . أما عن أصول المسرح ومذاهبه فيحكم مهني إن جاز القول . ولأنني أكتب للمسرح ، لا يفوتني دراسة مما يصدر عن المذاهب المسرحية أو النظريات الدرامية وكل ما يتعلق بتكنيك المسرح . ولي إلمام كاف ، لاجتهات المسرح المختلفة ، والقوالب والأساليب المسرحية المستحدثة ، أستقيها من الكتب المتخصصة في الكتابات الدرامية ، وأفيد منها في تطبيقها على بعض كتاباتي المسرحية . والحكم على كتابات الآخرين الذين أقرأ لهم . ولعل المسرح من أكثر الفنون تعرضاً لتداخل وتغير متصل في تياراته المتلاحقة . خصوصاً المسرح الأوروبي في المراحل الأخيرة من تطوره . لأنه أصبح مسرحاً تتجدد فيه أساليب الشكل وقوالب الإبداع سنة بعد أخرى .

س : ما موقفك من فكرة التجريب في المسرح ؟ وهل حاولت شيئاً من هذا ؟ وما النتيجة ؟

ج : أنا لا أعترض على نظرية التجريب . سيما بالنسبة لنا هنا في مصر أو في أي بلد حديث العهد بالدراما المسرحية . ولكنني لا أقر أي تجريب في أعمال المسرحية . ولذا ألتزم بأسلوبي الخاص في المعالجة . وهو الأسلوب الذي يعتمد على المواصفات العامة للمسرح . لأنه الأسلوب الوحيد الذي يمكنني

من الالتقاء بمجهر المشاهدين والتحكم من نجاحه . إنني أكتب مسرحيات أساساً لتل . وفي الوقت نفسه لتقرأ في كتاب . وهذه هي الخطوة المهمة التي استطعنا أن نخطوها حتى الآن بالفن المسرحي عندنا . أفصح جيل الستينيات . القائم على تأليف نصوص لها قيمتها الفنية ومستواها الأدبي والفكري . وفي نفس الوقت قابلة للتمثيل والعرض المسرحي المباشر . وهي خطوة كانت مفتقدة في مسرح من سبقونا . بدءاً من محمد تيمور حتى فرح أنطون . بل حتى توفيق الحكيم وشوقي الخ . وهذا في حد ذاته هو التجريب الذي يحتاج إليه . فمسرحنا عموماً . ورغم تاريخه الذي يشارف القرنين من الزمان . لا يزال يدور في حلقة مفرغة من التعريب والإعداد والاقباس . لحاجته إلى المؤلفات الدرامية القابلة للعرض التمثيلي . وهذا ما اعتقد أن مسرحياتي مثله أولى تمثيل . إنها مسرحيات تجريبية بحق . لأنها تنقل المسرح الدرامي الحقيقي . المؤلف بين نطاق الكتاب المطبوع وخشبة العرض الممثل . ولذلك فإني لم أبدأ بطبع مسرحياتي . وإنما قدمتها مباشرة للعرض المسرحي ثم طبعها في كتاب بعد ذلك .

لكن هذا لا يعني أنني لا أفيد أحياناً من بعض الاتجاهات التجريبية لدى كثير من الكتاب التجريبيين في دعم ما أكتبه من دراما أقرب إلى الكلاسيكية . لأنني لأعف عن التجريب مادام معينا لي على خدمة الرؤية التي أقدمها . ومن ذلك مثلاً الاستعانة بالاتجاه الملحمي في مسرحيتي « واپور الطحين » . وإلغاء الحائط الرابع في كثير من جزئيات مسرحياتي الأخرى . وإن يكن يجنر وبالنزاع كامل بمنهجى الأصل . وهو تقديم مسرح بعيد عن الأساليب التي نخل بمضمون الرؤية الاجتماعية . ورغم إشرارك الجاهل في اللعبة أو ما أشبه . ومن أجل ذلك فإني أقف في وجه التجارب الشكلية التي لا تناسب مضمون مسرحياتي ومنطوق الرؤية الدرامية التي تعبر عنها .

س : هل تحدث في المسرحية من خلال شخصيتك أم تتركهم يتحدثون بمزول عنك ؟

ج : لا شأن لي بشخصي إطلاقاً . إنني أتركها . كما سبق أن فصلت . لتخلق هي بنفسها الموضوع الذي تختاره حسب طبيعتها ونوعية تصرفاتها . ولهذا لا يمكن أن توجد بين شخصيات مسرحياتي ، الشخصية التي تنطق بلسان أو تعبر عن فكري الخاص ، خارج نطاق الدور الذي تلعبه في تلاحمها داخل النص مع الشخصيات الأخرى . وحتى الآن لم يستطع أي ناقد كتب عن أن يلمس وجودي بفكري وآرائي التي تنقسمها أي شخصية أرسيتها . وأحياناً ما أكتشف في بعض شخصياتي عدداً من الشخصيات الحية التي أعرفها أو أعاشتها في حياتي . كشخصية الأستاذ رجائي في « الناس اللي تحت » . فقد اكتشفت بعد عرضها بشهور عدة أن الكثير من العبارات التي تنطقها . والتصرفات التي تصدر عنها . ترجع إلى ما كان يتحدث به أي رحمه الله وما يصدر عنه . وهكذا في كثير من الشخصيات الأخرى . شخصية سكينه في « الناس اللي فوق » تجسد كامل لشخصية أمي . وشخصية سيد الدوغري في « عبلة الدوغري » هو خالي . وشخصية الطواف هي أيضاً شخصية المرضعة التي ربت والدي وربيته وكانت ترعى منزلنا . . . وهكذا كثير من الشخصيات الأخرى . وفي رسالة ماجستير وضعت عن الأسرة المصرية في مسرحياتي استطاع مقدم الرسالة أن يستخرج أكثر من عشر شخصيات من داخل مسرحياتي ، وأثبت أنها يمكن أن يكون لها وجود في واقع الحياة وخارج نصوص المسرحيات .

س : هل شخص مسرحيتك لهم وجود متعين سابق على الكتابة أم هم دائما مخلوقات جديدة ؟ وإذا كانوا مخلوقات لك فكيف تشكلهم أم تراهم يشكون من تلقاء أنفسهم ؟

ج : قطعاً هم وجود سابق في واقع الحياة ولكن هم بعد ذلك وجودهم في داخلي قبل عملية الخلق . لأنني - كما أشرت - أبدأ في كتابتي للمسرح بالشخص . لكنهم يأخذون أبعادهم الدرامية ليصبحوا شخصيات أو

مخلوقات جديدة فيها بعد . حين أنتهي من كتابة النص . بل إن شخصياتهم لا يتكامل وجودها إلا بعد العرض وتكرار العرض الذي يجلو الكثير من معالمها المثبتة على الورق . لأنهم من الأصل في الحياة . ثم في داخل الصورة (أي المسرحية) . شخصيات من لحم ودم وليست شخصيات تحمل أفكاراً وآراء . أو تنفصل بنفسها عن التلاحم مع الشخصيات الأخرى في خلق المشاهد الدرامية . ثم تصورها على مدى معالجة النص .

أما تشكيل هذه الشخصيات فهو منوط بها نفسها داخل بوتقة التفاعل التي تنصهر خلال عملية الإبداع ومعاناة الخلق . ومهمتي في تشكيلهم تعتمد على موهبي الدرامية وحدها . لأنها هي التي التي تمكنني من السيطرة على تواجدهم داخل النص مع بقية الشخصيات الأخرى لإتقان النص بما تحتاجه الرؤية الدرامية ذاتها . بغض النظر عن آرائي وميولي وأفكاري الخاصة . وفي أحيان كثيرة كانت تجذبني شخصية أو أخرى لتسيطر على النص فأنتوقف عن الكتابة لأعيد التوازن بينها وبين الشخصيات الأخرى . لأن المسرح عندي . أو على الأصح الكوميديا التي أكتبها . والتي تعتمد على الشخصيات . لا وجود فيها لبطل متفرد . أو بطله مميزة . وإنما هي كوميديا الشخصيات المتعددة . وذلك بحكم طبيعة موضوعاتي الاجتماعية الكلية . إنني أستمد من الحياة العادية التي لا وجود فيها للفرق البطولي الذي قد لا يصح إلا في التراجيديا أو المسليات التي تعتمد على الممثل النجم . . . الممثل البطل الواحد .

هل تشغلك إمكانات العرض المسرحي بكل ما يتداخل فيه من عناصر ؟ أم يكون تركيزك على اللغة والحوار في الدرجة الأولى ؟

ج : لا أهم أبداً إمكانات العرض وأنا أكتب مسرحياتي . فالمسرح عندي كلمة ومثل . والكلمة يمثلها النص . والممثل هو قوام العرض . والموصل الفعلي للكلمة . ولأنني أرسى مسرح شخصياتي فأنا أركز دائماً على كلمة الممثل وأجعلها هي الأساس . ثم تأتي بعد ذلك مراعاتي لإمكانات العرض . وهي تخضع عادة لطاقة الفرق المسرحية ومقدرتها . ثم ما يمكن أن يقوم به المخرج . وقد تعودت دائماً في كل مسرحياتي أن أضفيها ما يسمى « التوجيهات المسرحية Stage Direction » وهي تعني أحياناً تصوري لحركة الممثل داخل المشهد في موقف معين أو تصرف معين يعبر عن شخصيته المرسومة لإبرازه . وأحياناً تشير إلى بعض الملامح الدالة على ملبسه أو هيئته . وفي كثير من المسرحيات أشير إلى نوعية الموسيقى التي يجب استخدامها . عدا وصي معالم الديكور حتى يلتزم بها المخرج . ولكن الذي يحدث - كما تأكدت بعد ممارسات طويلة - أن معظم المخرجين لا يحفلون بما يمكن أن أضفيه من مثل هذه التوجيهات . خصوصاً في السنوات الأخيرة . بعد أن شاعت واستضحت نظرية أن المخرج هو مؤلف العرض أو صاحبه كما يزعمون . لهذا أضفت عنصراً جديداً في بعض مسرحياتي فأصبحت أهد لها بوضع ما يمكن أن يكون تعريفاً مكثفاً بالشخصيات وجوهر طبيعتها . الذي يملئ عليها الكثير من التصرفات في النص . بحيث أضف قيماً على مآذج معظم المخرجين على اتباعه . وهو تصوير الشخصية في ضوء إمكانات الممثل الذي يختارونه لأداء أدوارها دون مراعاة للشخصية المرسومة في النص . فعلت ذلك في أكثر من مسرحية . « بلادبره » و « صنف الحرم » وغيرهما . ومن أجل ذلك أختلف دائماً مع معظم المخرجين الذين تعامل معهم . وقد بلغ الأمر إلى حد محاولتي إخراج بعض مسرحياتي بنفسى . لأن النص عندي يكشف عن قيمته التمثيلية وهو لا يزال على الورق . أعني احتمالات تقبله ونجاحه الجمهور معه . وليس في هذا أي إعانت من جانبي أو خروج على مهمتي الأساسية بوصفي مؤلفاً . وقد تعود « برناردشو » أن يفعل ذلك . وقد ثبت بحق . بالنسبة لمسرحياتي التي ينقلها المخرج بأمانة دون إقحام إمكانات العرض وأساليبه الخاصة عليها . أنها كانت أكثر نجاحاً من تلك التي تصدى بعض المخرجين لتفسيرها حسب نظرياتهم ومفهوماتهم الخاصة . ولذا فإني وإن لم أ تدخل في أعمال المخرجين . ألزم نفسي بمتابعة مشروعات إخراجهم لمسرحياتي واختيارهم

لمثل الأدوار . وأنا أفرا نصوصي بنفسى للممثلين جميعا في مراحل التجارب الأولى بالاتفاق مع المخرج . لانتباه إلى فهم موحد أو مشترك بيننا لتفاصيل النص والرؤية التي يعبر عنها .

س : من المتكلم في مسرحك ؟

ج : المتكلم الأساسي في مسرحي هو ما تسفر عنه المعالجة من رؤية نهائية تتحقق عبر الشخصيات تحققا موضوعيا تنطق به المشاهد المتلاحمة بمدلولها الجزئي والكل معا . فانا لا أقول شيئا للشخصيات لتقوله على لساني أو نيابة عني ، بل الشخصيات نفسها هي التي تنطق بما يجب ويتحتم أن يقال في سياق المعالجة لاستكمال الرؤية التي يعبر عنها النص تعبيرا موضوعيا خالصا . يستند إلى هضمي للواقع الحي وتصوري له ، وما أسمى إلى أن أخبره فيه . ولذلك تأخذ مسرحياتي دائما طابعها الواقعي الذي قد أسميه أحيانا الواقع «التسجيل» . بمعنى الواقع الذي رصدته لأعبر به عما وراءه أو ما يجب أن يكون عليه ، وما يمكن أن يسير إليه من احتمالات التطير المستقبلية . ولذلك أفضل أن اختار لمسرحياتي تعريف «الواقعية المستقبلية» عن أن توصف بأنها واقعية اجتماعية ، لأنها بهذا المفهوم قد تعد مسرحيات عارضة مرهونة بالأوضاع الاجتماعية التي تمثلها الفترة التي كتبت فيها ، على نحو ما خيل لبعض النقاد . خصوصا الذين يتصدون لتعد مسرحية واحدة متفصلة عن بقية أعماله الأخرى التي يربط بينها خيط دائم متصل ، فوامه الامتداد بالحاضر ، ومحاولة استشراف المستقبل . لذلك فكثيرا ما توجد في مسرحياتي شخصيات مكررة ، أعني أن كلا منها يمثل بطابعه المرحلة التي كتبت فيها المسرحية . ثم يتطور ويتطور إلى مثيله أو امتداده في المرحلة التي تليها . مثال ذلك شخصية الكساري الانتهازية في «الناس التي تحت» (وكم أسمى فهمها !) ، فقد تمثل امتدادها في شخصية تحليل بك في «الناس التي فوق» ، ثم شخصية مصطفى الدوغري في «عيلة الدوغري» وشخصية نادر بك في «بلاد بره» التي تجد لها امتدادا في شخصية أو أكثر من الشخصيات في «برج المدابع» . ويمكن بالمثل تتبع هذا السياق في بقية المسرحيات الأخرى بالنسبة لامتداد الشخصيات وتطورها . وهذه طبيعة لاصقة بالمسرح الحديث ، حيث المؤلف هو خالق الموضوع بشخصياته . ولكل مؤلف عالمه الموحد من الشخصيات . وأبرز مثل على هذا مسرح «شين أوكيزي» ومسرح «آرثر ميلر» .

س : كيف تفهم فكرة الصراع الدرامي ؟ وهل يقتضيك تحقيق هذا في المسرحية قدرا من الوعي به ؟ وكيف تحققه ؟

ج : يرتعد جسدي كلما استمعت إلى كلمة الصراع الدرامي . لأن جوهر الدراما ينشأ من وجود الصراع . وطبيعي أن يكون هذا الصراع دراميا ، أعني أنه صراع غير راكد ، صراع جدي حي ومتحرك دائما ، صراع بين تقيضين بولد تقيضا ثالثا . وهذا التقيض الثالث فيه من صفات التقيضين السابقين ما يجعله يتفاعل مع ما تولد منها مجتمعين لتعود الدورة إلى صراع جديد بين تقيضين جديدين . وهكذا . وطبيعي أن أساس الموهبة بالنسبة لأي كاتب مسرحي هو الوعي بهذا الصراع سواء أكان وعيا مباشرا أو غير مباشر . لأن مثل هذا الوعي لا يرتن إدراكه بالدراسة بقدر ما يستمد من الموهبة ذاتها . وبدون هذا الوعي البديهي الكامن بالدراما في داخلية الفنان الخالق ، يستحيل أن يوجد الكاتب المسرحي الحقيقي مهما كان عمق دراساته للمسرح وقواعده وأصوله ونظرياته ومدارسه إلخ . أما كيفية تحقيق هذا الصراع فإنه لا يأتي إلا عن طريق الممارسة أو المعالجة . ووجوده أصلا هو الذي يخلق الفرق بين الكتابة الدرامية والسرد الروائي القصصي .

س : ما الهدف من المسرحية في تصورك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بقراءتها ؟ أم أنك تكتب للمسرح وفي ذهنك دار عرض بعينها ؟

ج : الهدف من كتابة المسرحية هو أدائها وتمثيلها لكي تعرض على الجمهور . لكن هذا لا يمنع من تصميمها في كتاب مطبوع . والمؤلف المسرحي الحقيقي

يركز بعامة على العرض أكثر مما يهتم بالنص الذي ينشره في كتاب . ولهذا يصعب على دائما أن أكتب مسرحية جديدة قبل أن تكون المسرحية السابقة عليها قد عرضت وتمثلت على خشبات المسرح . وهذا لم يحدث لي إلا في حالة واحدة ، حين تجاوزت عن رفض عرض مسرحيتي «سر الكون» عن طريق الرقابة فاكثفت بنشرها في كتاب ، ثم قدمت بعدها مسرحياتي الأخرى التي تلتها .

وفي تقديري بالنسبة لمسرحنا أن نشر المسرحية المؤلفة في كتاب مهم وضروري . لأنه يمكن أن يخلق مانفتقده من تراث متصل وثابت . لأن مسرحنا على طول تاريخه قد اعتمد على الإعداد والمقتنيات والمؤلفات غير المسجلة . والتي ضاعت نصوصها باختفاء الفرق التي قدمتها . إلا في بعض الحالات النادرة . وطبيعي أنني أراعي دائما في كتابة مسرحياتي أن توجه إلى العرض في دور عرض بعينها أو على أيدي فرق يمكن أن تؤديها على المستوى المناسب لموضوعها . فليس من المعقول أن أكتب مسرحية مثل «بشير التقدم» عن رفاعة الطهطاوي لتقديمها فرقة المضحكين أو دور عرض القطاع الخاص على إطلاقتها .

س : هل تأخذ الجمهور في الاعتبار قارئا أو متفجرا ؟ وما أثر ذلك في بنائك للمسرحية وفي توفير عنصر الإمتاع ؟

ج : الجمهور هو الأصل والأساس . بالنسبة لأي كاتب مسرحي . ولأنى لا أكتب مسرحياتي مجرد القراءة بل لتتلى أمام الجمهور فلا بد أن يكون للجمهور عند الاعتبار الأول . إنني لا أكتب حرفا في أي نص ذهني حال من وجود الجمهور . فالحضور معي على الدوام في أثناء معاناة الخلق . أجلس معه على مقاعده في الصالة وأنا أكتب النص فوق مكبي في البيت . إن الجمهور هو العنصر الطاغي على كل العناصر في المسرح . لأن النص . كالعرض غاما . لا يستمد أبرز مقوماته وهو إمكانية التجاوب إلا من وجود الجمهور مع المؤلف داخل النص . ولهذا فانا لا أكتب مسرحياتي وأنا جالس صامت في هدوء على مقعد مكبي ، وإنما أكتبها وأنا واقف ناطق صارخ مع نفسي في كل شخصية أتوقف عن الكتابة أحيانا لأنني أعجز عن تقمص الشخصية التي أرسها في النص ، في طريقة النطق أو الحركة أو استعمال عبارة معينة هي التي يمكن أن يتجاوب معها المشاهد أولا .

ولكن ليس معنى هذا أنني أنساق وراء محاولة استرضاء الجمهور . ومن ثم التجني على البناء الدرامي في أثناء المعالجة . على العكس . إنني بمثل هذا الحرص على استدعاء الجمهور إلى النص في أثناء معاناة الخلق إنما أحاول أن أقطع على خط الرجعة في أن أكتب ما يمكن أن يرضيه في الصالة . إنها محاولة لامتلاك الجمهور بدلا من الوقوع في أسرهِ . ولم يوانني ذلك اعتباطا . بل بعد ممارسة الكتابة وعرض أكثر من مسرحية . لقد تعودت أن أشاهد مسرحياتي ليلاً وأنا جالس في الصالة وفي نهايتها دائما ، لأرغب الجمهور وأعاش لجأوه ، وأحسن بنفسي في لجأوه ، وأنفعل معه وبه في محاولة مضنية لما يمكن أن أسميه التجرد من نفسي ، ونسيان أنني كاتب المسرحية أو صاحب هذا الكلام الذي ينطقه ويتحرك به الممثل أمامي على خشبة المسرح .

س : ما الغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هي غاية معرفية أم مجرد إثارة وتحريك للعقول ؟

ج : أنا لأهدف في مسرحياتي إلى أي غاية أخلاقية . وإنما أسمى من خلال معالجة موضوعاتها إلى تثبيت ما أراه من قيم صالحة يمكن أن يتبلور بها كيان الإنسان المشاهد ، وفي نفس الوقت تسفيه القيم الفاسدة . ومحاولة استبعادها والتفجير منها بالسخرية اللاذعة . ومن هنا تقوم مسرحياتي على نظرة إيجابية . لأنها تحاول غرس الوعي الإيجابي ومن ثم المعرفة الصحيحة . بحقائق الأشياء لدى الجمهور وذلك أساس انطلاق منه للإثارة شغفه بما أخبره به ، واستنكاره لما أحاول أن أنفقه منه . بحيث أصل به في النهاية إلى تحكيم عقله . ومن ثم

التعبير لرفض ما كشفت له عنه من أوضاع مأساة . وطروفي وحالات شريفة . يتعرض لها ولا بد من مدى تأثيرها عليه . ولذلك حرص دائما على ترك حاشية مسرحيات مفتوحة ليحاول استرجاعها بين يدي نفسه . أو مع الآخرين . مستندا إلى شئعة التي أقدمها له خلال عرض النص شاهده

وأحداثه وشخصياته الكوميديية . لألزمه متابعة الفرجة إلى أن تنقلب عنده المنعة فتصبح وعيا يستحق من جانبه إمعان الفكر . ثم التردد على ما نقرته منه وأثرته ضده . من فهم وأوضاع ومفاهيم وطباع وتصرفات ومواقف .

يوسف إدريس

ولذلك نجد أن أعظم المسرحيات ليس هو المسرحيات التي تعالج أفكاراً بل عواطف . ومن هنا جاءت في رأي عظمة شكسبير وخلوده في تناوله لموضوع الغيرة مثلاً . نلاحظ التعمق المسرحي إلى درجة الوصول إلى الأعماق بشكل غلد العمل المسرحي ويقيه على مدى القرون الطويلة .

لكنها عاطفة إنسانية باقية منذ الأزل . وسنبقى إلى الأبد أيضاً . هي على وجه الدقة عاطفة إنسانية لا تتغير . بعكس الأفكار . لكونها قابلة للتغير . وهذا هو الفرق بين شكسبير وبرناردشو مثلاً . الذي ناقش أفكاراً في فجر الاشتراكية .

كيف يرد على نفسك موضوع المسرحية ؟ وهل يكون محدداً منذ البداية ؟ في كل كتاباتي . القصصية والمسرحية على السواء . أحب أن أكتشف أنا الحقيقة . قبل أن أكتب أو في أثناء الكتابة . أحب أن أظل حراً في عملية الخلق . وهذا ما يجعلني على الصبر وتحمل مصاعب عملية الخلق . والمكافأة هي أن أكون أول من يعرف ما سيحدث . لأكتب عن أشياء معروفة قبل ذلك . وإذا كانت الفكرة التي سأكتبها مطروقة بالنسبة لي فلا بد أن أبدأ الكتابة من حيث انتهى التفكير . وفي خلال الكتابة أكتشف الحديد الذي يدفعني إلى طلب المزيد من الكشف . أجل . لابد أن يكون هناك شيء . فنقل إن هذا الشيء جرثومة (جرثومة خلق) . لا نستطيع تحديد كنهها . فقد تكون نغمة موسيقية . ولكنها ليست جرثومة بالمعنى الطبي . أفعد كالنطفة في علم الأجنة . لابد أن يكون هناك شيء ما ثم يتخلق . وفي المسرح - على وجه التحديد - يكون هذا الشيء هو الموقف أو الشخصية . بمعنى أن الهيكل العظمي لموقف ما يتخلق من خلاله الشخصية . أو الهيكل العظمي لشخصية ما تدخل في مواقف . أما الشخصية الأساسية للمسرح فهي أنه تحليل سالي في وقت واحد .

أجل . وهو يحفر إلى أسفل ويصير إلى أعلى في آن واحد . فكلمة غاص الإنسان إلى الداخل تشكل بناء خارجي . وهذا مماثل لما يحدث في حالة حفر الأرض ثم إخراج التراب الناتج عن عملية الحفر لتشكيل أساس منزل أو عمارة . وهنا تأتي سلسلة الخنميات المسرحية

ماذا تقصد بالخنميات المسرحية ؟
ج : الديالوج الأول في المسرحية يحدد شكل الفصل الأول ونوعه ومحتواه . والفصل الأول يحدد الفصل الثاني . موقفاً موقفاً . بحيث يتحتم أن يؤدي حدث معين إلى حدث معين آخر . وهذا الحدث المعين الآخر يؤدي إلى حدث معين ثالث ... وهكذا . هي سلسلة من الخنميات . تدخل إليها

س : ماذا تعني في الكتابة للمسرح ؟ وكيف بدأ هذا الاتجاه ؟ ومن ؟
ج : عندما استعرض تاريخ حياتي في علاقتي بالفنون يقف المسرح ليكون أول مجال في انجذبت إليه . في المرحلة الثانوية أحببت التمثيل جداً . ولم أكن أعرف كيف أمثل . حتى الاختبارات التي كانت تجري لاختيار العناصر المناسبة لم أوفق في اجتيازها وعطبت . وبفضل في الانضمام إلى فرقة المدرسة الرسمية قرنا على فرقة أهلية في المدرسة . كنا نكتب المسرحيات ونطبعها ثم نتمثلها . وهو ما لا أستطيعه الآن . وحتى عندما كلفت من قبل الفرقة الرسمية للمدرسة بإحصاء الأشياء التي تحتاجها المسرحية (الاكسوار) كنت سعيداً . وأحبست البقاء خلف الكواليس في المسرح . في ذلك الوقت ربما لم أكن أدرك أن هناك طريقة للتفريق بين حتى الشديد للمسرح وعدم قدرتي على التمثيل . هذه الطريقة هي أن أكتب للمسرح . وفي عام ١٩٥٤م كانت مجموعتي القصصية الأولى قد نشرت . وكنت أكتب في ذلك الوقت أيضاً مسرحية (ملك القطن) وقد رغبت في أن أجعلها مسرحية كبيرة . لكن هذا لم يتم . لا اعتقالي . فتعطل ظهور هذه المسرحية إلى ما بعد سنة ١٩٥٦ أي بعد خروجي من المعتقل . ووجدت أن مسرحية (الغناطيس) لثمان عاشور قد عرضت في أثناء فترة الاعتقال . وأن فجراً مسرحياً جديداً قد بدأ . فكتبت مسرحية (جمهورية فرحات) . التي عرضت مع مسرحية (ملك القطن)

س : إذا كنت تكتب نوعاً إبداعياً آخر في أثناء القالب المسرحي دور غير من فوائده فمن القول الآخرى التي تكتبها ؟
ج : هذا السؤال أساسي ومهم جداً . فأنا أشبه أنواع الفنون بالرسم البياني . بمعنى أنه إذا كانت القصة القصيرة حركة واحدة في الحياة . حركة فكرية جسدية ومكانية أو زمنية . وإذا كانت الرواية مجموعة من الحركات المؤدية إلى معنى عام . فالمسرح هو عكس هذا الخط البياني دائماً . هو الحفر إلى أسفل لمعرفة الحذور الخاصة بالشكل الخارجي للحدث

س : هل للمسرح خصائص معينة ؟
ج : المسرح يستطيع تحمل الموقف عن طريق الحوار .
س : هناك فرق بين حوار الرواية وحوار المسرح ؟
ج : الحوار في الرواية عامل مساعد على رسم الشخصية . أما الحوار في المسرح فهو العامل الوحيد لرسم الشخصية . فثلاً هناك مسرحيات نستمتع إليها من خلال الإذاعة . وهناك مسرحيات نشاهدها في المسرح بالطبع . الأولى تصور الشخصية فيها عن طريق الأذن والأذن وحدها . أما الثانية فتصور الشخصية واكتشاف عمقها ودوافع سلوكها إما ببيان عن طريق الحوار

بفرضية معينة في كل مرة ، ومن المضحك أن تؤدي في النهاية إلى شكل لم يكن قائماً للمشكلة من قبل . هذا هو قانون الختم المسرحي ، وهو القانون الدرامي الأول . وأصرب مثالا لذلك . لنفترض أن هناك مشكلة ما بين أب وابنه ، وأنه قد حدث نتيجة لهذه المشكلة احتدام بينهما - أي موقف احتدامي - عندئذ يتحتم أن نعرف في المنظر التالي وقع هذا الحدث على الأم . وهذا الوقع يشكل رأياً جديداً . ثم نرى بعد ذلك وقع الحدث على الابن نفسه وهكذا . إنها سلسلة من الاحتمالات يؤدي إليها الصراع بين الأب والابن . فتؤدي بنا في النهاية إلى بناء المسرحية .

س : هل تبدأ المسرحية من فكرة عارضة أم من شخصية أم من حدث ؟ وهل تختلف النتيجة في هذه الحالات الثلاث ؟

ج : النتيجة واحدة لا تختلف . وقد تكون البداية نغمة حائرة . أنا شخصياً أفكر في مسألة تشغلني في هذه الأيام . وهي نغمة الاستغناء أمام التكاليف على الحياة الذي يحيط بنا . قد تكون فكرة . لكنها في الواقع نغمة لا بد أن تتجسد في أشخاص من أعماط معينة . ولا بد من معرفة فلسفة هذه الأعماط للدخول معها في مناقشات طويلة . لأن المسرح عندى يبدأ معطاه قبل الكتابة .

س : عندما نكتمل الفكرة ؟

ج : عند الوصول إلى حد أدنى من التصور لفكرة ما أكتب . في القصة مثلاً . قبل أن أفكر تبدأ الكتابة . ثم أفكر في أثناء الكتابة .

س : مسرحية الفرافير مثلاً هل بدأت من فكرة أم من شخصية ؟

ج : بدأت من شخصية الفرفور . وعند وقوع الصدام بين فرفور وسيدته نتيجة لمضايقات السيد قليلاً لفرفور . وردت على نفسي مسألة التمرد على فكرة « الفرفورة » . وبدأت تتجسم في شكل مسرحي مختلف . ثم بدأت عملية البحث والاستعانة بالأشكال المسرحية المصرية . في خلق مسرح مصري . وكانت هذه الأشياء تأتي لحظة انشغالي بالفكرة في شكل تداعيات . أنا مؤمن بالتلقائية في الفن . وأن التفكير المدير يخلق أشكالاً تشبه الفن . أما الفن الحقيقي فهو عملية تلقائية يقوم بها العقل دون جهد . ولهذا لا أومن بمن يقول : « أنا عصرت محي عصراً شديداً وقطعت ورقاً كثيراً » . كل هذا هراء . إذا لم تخرج الفكرة كأنفجار بركاني من النفس فلا داعي لصحتها بقوة من المياه العميقة . وفي هذه الحالة قد تكون الفكرة حقاً غير ناضجة . ولكن الفن الحقيقي يكون ناضجاً في النفس البشرية . فلا يتقصه إلا أن يحطم القشرة ويخرج . فإذا هو لم يستطع تحطيمها كان معنى ذلك أن الجنين ميت . وأن أي عملية لتحطيمه فكرياً ، وصيه إرادياً على الورق ، هي كتابة في موضوع ميت . لا بد أن يكون الموضوع حياً ، يخرج تلقائياً ، ويخرج تحت ضغط الفكرة الملحة الثابتة ، لأنه في هذه الحالة لا بد أن يكتب ، وإلا فهو الجنون .

س : هل تقرأ لغربك من كتاب المسرح العرب وغير العرب ؟

ج : بالطبع أقرأ كثيراً جداً . قرأت كل ما وقع تحت يدي تقريباً . لأني أحب قراءة المسرح أكثر من قراءة الرواية والقصة .

س : هل الأسباب تتعلق بحبك للمسرح ؟

ج : حتى للمسرح أولاً . ثانياً لأني أعد المسرح أكثر الأشكال الفنية اختصاراً ، لدخوله المباشر إلى لب المشكلة وتوغلها فيها ، في حين يتحتم على الرواية أن تحمل السرد والوصف حتى أعرف من خلالها رؤية الكاتب .

س : تعني أن التفاعل مباشر في المسرح ؟

ج : طبعاً . ولذلك كانت رواية (نيويورك ٨٠) كلها حواراً . لأني كنت أريد الدخول إلى المشكلة مباشرة . أنا لا أميل إلى تفصيل الوقت في الانزلاق إلى تفاصيل لا لزوم لها . قد تكون المشكلة أنني فنان مفكر ، بحسب تفكير الفنان وليس التفكير التقليدي . أريد فناً يدعو إلى التفكير ، وتفكيراً يحقق الفن .

س : وكيف يتحقق هذا في الدراما ؟

ج : الدراما نوع من التفكير تماماً مثل المادة الجدلية . إذا كان هناك وجهة نظر درامية لكل شيء فإن هناك أيضاً وجهة نظر استاتيكية . الدراما هنا تقيس للاستاتيكية ، بمعنى أن هناك كاتباً يقف عند شخصية ما وينفق ساعات طويلة في وصف هذه الشخصية ، ومع ذلك فإنه لا يضيف إليها شيئاً ، وتبقى الشخصية كما هي ، وهذا هو طراز التفكير الاستاتيكي . وهناك كاتب آخر يصف الشخصية من خلال صراعها مع مشكلة تعيش في داخلها ، فالمؤكد أن الشخصية عند هذا الكاتب الأخير تنمو . وهذا هو طراز التفكير الدرامي .

س : من الكاتب المسرحي الذي لفت نظرك ؟

ج : كلهم في ناحية ، وشكسبير وحده في ناحية أخرى .

س : أقصد من الكتاب العرب ؟

ج : بصراحة أنا لا أعجب بالأفكار المبنية على أفكار هشة وذلك عندما يأخذ الكاتب نكتة ليحولها إلى فكرة . المسرح لا بد أن يحتوي على كل النواحي وآخر مسرحية قرأتها هي مسرحية « يوليوس قيصر » ، وهي مسرحية سياسية . ولكن لتأمل في كيفية تناول الشخصيات والشخصيات دم ولحم وصراع وطموح وتدمير . أما أن أقف عند حكاية العبد الذي أزال شعر رأسه من أجل الكتابة على هذا الرأس وأن أصنع من هذه الحكاية مسرحية ، فلا . إنها نكتة . المسرح شيء خطير جداً . أخطر من أن يستعمل وسيلة للكاركاتير السياسي ، أو لكل هذا الهراء الذي تفعله . ولذلك فإنني شخصياً لا أعدد كل ما كتبه إلا محاولات . ولكنني إذا كتبت في المرحلة القادمة فسأكتب مسرحاً حقيقياً . وفي رأي أن المسرح هو لغة ما يمكن أن يصل إليه إنسان من خلال موهبته ، ومن خلال ثقافته . ومن خلال الحياة . وهذه الأشياء لا تتوفر بعامية إلا في سن متأخرة من حياة الإنسان .

س : هل هو نوع من النضج في المعرفة ؟

ج : هو النضج ، وهو القدرة على التحاور وعلى النظرات الدرامية لا الأحادية . لأن الإنسان الصغير السن هو في غالب الأمر أحادي النظرة ، مثل شخصية سعد في اللحظة الخرجية ، وشخصية فرفور في « الفرافير » . أما عن الكتاب المسرحيين العرب فإنني أعجب بأعمالهم بدرجات متفاوتة . نعمان عاشور ، سعد الدين وهبة ، لطفى الخولي ، ألفريد فرج ، محمود دياب ، علي سالم . تابعهم جميعاً وأعجبني بأعمالهم .

س : هل تقرأ عن النقد المسرحي ، أصوله ومذاهبه وتياراته المختلفة ؟

ج : إطلاقاً . أنا ضد الدراسة في الفن . من الممكن أن أعد منحرفاً في هذا ، ولكن هذا نابع من مذهبي الفني . إن دراسة أي شيء ترغمك على التأثر بأفكاره . ولذا فإنني أقوم بعملية مقامرة ، بمعنى أنني لا أدخل في تفاصيل الدراسة ، لكنني أتكهن أو أستعمل الحدس . أقول في صراحة تامة إنني لم أشعر لحظة طوال عمري بحاجة إلى دراسة أصول المسرح . إن ما أحسه أحسن أنه هو المسرح ، وأن ما كتبه يشكل أو يمثل المدى الذي وصلت إليه في فهمي للمسرح . وشأن في هذا هو شأن في القصة ، فعندما أكتب الآن قصة قصيرة فإن هذا يحمل تعريض للقصة القصيرة في هذه اللحظة . ولن أكتب قصة أخرى إلا بالوصول إلى تعريف آخر . وهكذا .

س : ماموقفك من فكرة التجريب في المسرح ؟ وهل حاولت شيئاً من هذا ؟ وما النتيجة ؟

ج : التجريب شيء ضروري ، لكن التجريب ليس هو التجريد . كلما اختار الإنسان موضوعاً جديداً فهو بحاجة إلى اختراع وسائل جديدة ، وإلا فالوسائل التقليدية لن تصلح . ومن هنا فالتجريب عندى ليس مقصوداً لذاته ، بل هو مرتبط بالموضوع نفسه ، لم يؤذ الدنيا ويضرها غير التجريب في حد ذاته .

ليس له مبرر ولا تنظيم له .

س : مسرح القطاع الخاص أيضاً يخاطب الفئات ، لكن أظن أن التمسرح عندك يمثل فكرة شاملة لعدة أشياء ليست المتممة إلا واحداً منها .

ج : نعم هناك أشياء فكرية وعصوية . تأمل شكل العراك (الحناق) نفسه ، فن يشاهد معركة (حناق) مسرحية يشعر أنها مسرحية . أولاً لا يحدث اشتباك ، ثم يتم تجميع أكبر عدد من المشاهدين ، ثم يستشهد البعض البعض الآخر ، ويقولون : شاهد يا فلان ! وفلان هذا يعنى المشاهد . وفي النهاية هي في الواقع مسرحية ، فهناك من يمثل دور المظلوم الذي يحاول أن يبرر موقفه ويستعدي الناس على الآخر ، على نحو ما يفعل الممثل في أية مسرحية مؤلفة ، في تبرير موقفه واستعداد المشاهدين على الممثل الآخر . وهذا الآخر يحاول أيضاً استعداد المشاهدين على الممثل الأول ، ويقوم بشرح قصته . حتى نهاية المعركة (الحناق) المسرحية تنتمي إلى المسرح ، فإذا هي انتهت بالمصالحة كانت مثل النهاية السعيدة في أغلب المسرحيات ، وإذا هي انتهت في قسم البوليس كانت مثل النهاية التراجيدية في بعض المسرحيات . إذن هناك شواهد كثيرة جداً للتمسرح في حياتنا نحن المصريين .

أنا مثلاً عظرت في فكرة مسرحية أستغل فيها أن الناس في العادة يتوقعون فتح الستار ويده التمثيل فكزت في أن تحدث معركة (حناق) بحق بين اثنين من الممثلين ، يقوم المخرجون على أنهما يحدثان ضجة وضجيج ، على أساس أن المعركة (الحناق) نشبت لسبب خطير وأسامي ، ثم يتضح أن رجلاً وضع يده على كتف زوجة الرجل الآخر . ثم يصعد هذا الكلام على المسرح ، لأن التمسرح يجب أن يأخذ في كل مرة شكلاً غير متوقع ، فليس هناك شكل واحد للتمسرح .

س : ليس هناك شكل واحد للتمسرح ، وإنما هو وسيلة أو محاولة لالتقاط الوسيلة لمخاطبة الذات الجماعية .

ج : الوسيلة لمخاطبة الذات الجماعية وإشراك الناس أيضاً . هناك مسرحية كتبها من فصل واحد وفقاً لفكرة التمسرح على هيئة لعبة يشترك فيها الجمهور ، لعبة يلعبها الممثلون مع الجمهور ، حيث يصعد ناس وينزل ناس وفيهم من يكسب وفيهم من يخسر . وفي أثناء اللعب يحدث موقف يتطور إلى مسرح يشترك فيه اللاعبون . المسألة تحتاج إلى اختراعات في الشكل .

س : نعتي أنه مسرح تجريبي ؟

ج : بالطبع هو مسرح تجريبي . وهذا المسرح موجود في أوروبا . وهناك مسرح تأمل لا يتكلم فيه الممثلون بل يجلسون جلسة معينة ويقومون ببعض الحركات الجسدية التي يطلب من الجمهور القيام بها وهناك تجربة صمت . وأيضاً هناك نوع من الغناء الغريب للغاية ، يجلس فيه الناس على بساط ، وليس لهذا الغناء كلمات هو مجرد بل أصوات . ويظل الجمهور مع الغنى هكذا لمدة ساعة مثلاً . وهذا نوع من التمسرح في رأيي .

س : هل هناك تناغم بين هذه الأصوات ؟

ج : الغنى هو الذي يقود هذه الأصوات .

س : امتداداً لفكرة التمسرح ، هل وجدت خصائص الذات الجماعية المصرية ؟

ج : خصائص الذات الجماعية المصرية مختلفة عن خصائص الفرد المصري كثيراً ، بل إن فيها من العيوب ما يهوق عيوب خصائص الفرد المصري .

س : كيف ؟

ج : الجماعة المصرية ظالمة إلى حد كبير وغير عادلة ، على العكس من الجماعة في الخارج . فمثلاً قد يكون الفرد في الغرب ظالماً ، لكن الجماعة هناك عادلة . والفرد عندنا عادل ، أما الجماعة لظالمة في أكثر الأحيان .

س : وما أوجه هذا الظلم ؟

ج : التواطؤ . اللا مبالاة . التحيز إلى جانب القوى على حساب الضعيف .

س : هل حاولت شيئاً من هذا ؟ وما النتيجة ؟

ج : كل محاولاتي تجريبية بالمعنى الذي ذكرته ، وهو أنني أضطر إلى اختيار تجريب وسائل أخرى غير التقليدية للوصول إلى حقيقة أعرفها أنا .

س : لعلك تقصد نظريتك في التمسرح ؟

ج : أعتقد أن نظرية التمسرح ظلمتني كما ظلمتها . ظلمتني لأن كل الناس طالبوني بالكتابة على طريقة التمسرح ، في حين أن الكتابة بهذه الطريقة تحتاج إلى أجيال متعاقبة من الكتاب ، تستطيع تشكيل تراث مسرحي يستضاء به لحظة الإنتاج . التراث المسرحي للتمسرح محدود للغاية ، هذا إن لم يكن معدوماً . قد يكون موجوداً بشكل تلقائي في الفولكلور مثلاً ، لكن في صورة عمل فردي ، ومن ثم لم يستطع أحد أن يطرقه . لم تزل هناك فجوة عميقة . أما ظلمي هذه النظرية فراجع ذلك إلى التصاقها باسمي الذي سد الطريق على كثيرين في محاولة استكشاف هذا الموضوع .

س : لماذا ؟

ج : لأنهم اعتبروا هذه النظرية وكأنها شيء خاص بي ، مع أنها في الحقيقة ليست خاصة بي . هي نظرية في فهم المسرح ، تنتهي إلى أن المسرح وسيلة عضوية . أي جسدية ، للمتعة الفكرية ، وليس مجرد مشاهدة للعبة .

س : تقصد عملية الانتقال ؟

ج : ليس عملية الانتقال فحسب ، بل الوجود في حالة التمسرح . وهنا أقوم بعملية ربط المسرح مثلاً بالرقص ، والذكر ، بالجلوس على المقاهي ، بالزوار ، بكل الأشكال التي يتحرك فيها الجسد ، لأن هناك ما يسمى بالذات الجماعية ، التي يحول بينها وبين التجمع والتجانس والتآلف - ومن ثم المتعة - فرديتنا الشديدة التي ينبغي على المسرح حلها وانتزاعها حتى نعود متجربين من الرداء الفردي ونمارس الذات الجماعية ، نريد تواصلًا جهازيًا بحق ذاتنا أكبر من مجرد اجتماع شخصين أو عائلة . نريد ذاتاً ليس لها هدف إلا التواصل في حد ذاته . هذا التواصل الذي يؤدي إلى عملية التطهير التي تحدث عنها أرسطو . فالإنسان عندما يخرج مسرحياً من المسرح فإن هذا يعني أنه تواصل مع الناس في مشاهدة المشكلة وحلها . فإذا استطاع أن يتواصل إلى حد أن يتمثل هذه المشكلة مع الممثلين فإنه يكون قد حقق هذا التواصل أو التمسرح بدرجة عظيمة للغاية .

س : هناك الآن محاولة لإشراك الجمهور في المسرحية ، بمعنى أن يخطو عريضاً توضع للمسرحية ثم يقوم الناس بالمشاركة في إطارها .

ج : فعلت هذا في مسرحية «الفراقير» .

س : لكن المشاركة لم تتحقق ، بالرغم من أن بها جزءاً كان منوكة للمشاهدين .

ج : هذا صحيح . كان هناك جزء قد ترك للمشاهدين ليرد فرغور عليهم .

س : وكانت نظرة متقدمة في وقتها ؟

ج : طبعاً متقدمة جداً . في عام ١٩٦٣ كان هذا شيئاً جديداً ، قد يكون على العالم كله ، كان الجمهور - بعد انتهاء العرض ، وفي أثناء وفوق أنا والمخرج في الخارج - يأتي لمناقشتنا . وكنت أريد هذه المناقشة أن تتم داخل المسرحية نفسها ، لكن المخرج رأى رؤية أخرى ، وهي الاستعانة بالجموعات . والتجربة في رأيي مازالت مفتوحة حتى الآن ، أعني أن يخرجها من يستطيع أن يناقش الجمهور مباشرة . ومناقشة الجمهور ليست طريقة على المسرح المصري ، فعل الكسار كان يناقش الجمهور (الدخول في لافية معه) ، ويعقوب صنوع وغيرهما كثير . المناقشة طقس من طقوس المسرح ، وأنا لم أتجد جديد ، وكل ما هنالك أنني وضعت هذا الجديد مقترناً بفكرة التمسرح التي هي فكرة القاعدة العلمية : أن الجمهور إذا لم يكن مشتركاً في العمل المسرحي فكأنه لم ير مسرحاً . وإذا لاحظنا المسرح في القطاع الخاص فإننا نرى الجمهور «يزغزغ» نفسه كما يقولون من أجل أن يصحك . هذه (الزغزغة) هي محاولة من الجمهور لأن يتمسرح ، لكنه تمسرح مختص ،

س : كيف جاءت هذه النتيجة ؟
ج : جاءت نتيجة للقهر . لقد عشنا سنوات طويلة في قهر جماعي . كان القهر منصّباً ومركّزاً على الجماعة . وقد استطاع الفرد القرد . أما الجماعة فلم تستطع . الذات الجماعية هنا مضروبة ضرباً مبرحاً على مر العصور ومن المستعمرين كافة . بل من المصريين أنفسهم . وهي لذلك كانت حثالة . حتى مسرح القطاع الخاص يضرب بشدة على هذا الوتر (أعني حتى الذات الجماعية) بتكات جنسية خفية غير شجاعة

س : أنيست الذات الجماعية تتكون من مجموعة أفراد ؟
ج : لا . الذات الجماعية ليست مجموعة عددية من الأفراد . هي ذات جماعية كما في مشكلة النحل .

س : بعد القهر والظلم للذات الجماعية ما الملامح الأخرى ؟
ج : أنها تكره أن تفكر . وتريد أن تأخذ الأشياء جاهزة . وترحب بالنكات اللطيفة لأنها بغير حاجة إلى أي جهد من العقل كي يتعمقها ويفسرها . وتحب السخرية من ضعف الآخرين .

س : لكنها تحب السخرية من ضعفها في الوقت نفسه .
ج : لا ، بل هي تعصب لذاتها . وتسخر من ضعف الآخرين . وهذا يرجع إلى الخبن الناتج عن القهر . وهناك أيضا خصائص ليس مجال ذكرها الآن . ومن هنا تأتي دعوتي للمسرحيين وكتاب المسرح والكتاب الناشئين أن ينظروا إلى الموضوع من زاوية أننا إذا أردنا إقامة مسرح لإصلاح الناس والأخلاق فعليا أن نبدأ من الذات الجماعية . فصالح الذات الجماعية فيه صلاح الأفراد وليس العكس لأن الأفراد ليسوا هم المشكلة

س : عندما نكتب للمسرح أيها مخاطب : الذات الجماعية الريفية أم تلك التي في المدينة ؟

ج : الذات الجماعية واحدة في المدينة أو في القرية ولها ملامح محددة . قد تختلف درجات اللون لكن اللون واحد . وفي رأيي أن المصري الحقيقي مخاطب الذات الجماعية ، فأى مصرى حقيقى يحمل بطبيعة تكوينه نفس فكرة الدراما ، وهي إثارة للعقل الجماعي والوجدان الجماعي .

س : أهي إثارة من أجل التطهير ؟
ج : محاولة تطهيره أو كشفه للناس من أجل رؤيته وإصلاح عيوبه ومفاسده .

س : ما تصورك لانجاء المسرح في المرحلة القادمة ؟
ج : بدأت أدرك لماذا نحن المسرحيين فاشلين في إصلاح مجتمعنا . ذلك لأننا لا نخطب الذات الجماعية مخاطبة كافية ، ولا نركز عليها دائما تركيزنا على العيب الفردي . وهذه فكرة غريبة . لأن الخطيئة في الغرب فردية . فلا بد أن ينسب العيب إلى الفرد . ونحن على العكس من ذلك ، فالخطيئة لدينا خطيئة جماعية ولا بد أن ننسب العيب إلى الجماعة ، وأن عملها هي الخطيئة وبذلك نحرر الفرد من تأثير الجماعة السيء عليه .

س : هل تتحدث في المسرحية من خلال شخصوك أم تتركهم يتحدثون بمزول عنك ؟

ج : براعة الكاتب المسرحي تتبدى في قدرته على أن يبعد الشخصية عن نفسه . ولكنه يقترب منها ويبتعد عنها في نفس الوقت ، يقترب منها بأن يزودها بأكثر ما يستطيع لذاتها هي ، ويبعد عنها بأن يجعلها مختلفة عنه . ثم إن الابتعاد عن الشخصية يمنح للكاتب حرية في تناولها . فعندما تكون الشخصية قريبة من الكاتب لا يستطيع أن يلعب فيها أو يضيف إليها ، وقصاره أن يجعلها تقول وتتكلم . ولكنه عندما يبتعد عنها عن نفسه فإنه يتصرف في حيدة وموضوعية .

ولذلك كان هناك نوعان من الصراع الدرامي : الصراع الدرامي السهل . وفيه يخون الكاتب بطله ، بمعنى أنه يجعل منطق البطل أقل قليلا من منطق الشخصية الأخرى ، فتتطلب هذه الأخرى عندئذ في يسر . أما الصراع الدرامي

الصعب فيه يعطى الكاتب اللين معا . ومثل على ذلك خطبتنا مارك أنطوني وبيرونس بعد مقتل قيصر . حيث يكاد الشر يقذح من لقاء الخطبتين

س : هل شخصيتك أنت حدثك هذا وجود معين سافر على الكتف ؟ أم هو دائما مجموعة جديدة ؟ وإذا كان مجموعة فكيف شكله ؟ أم هو مجموعة من هذه المجموعات ؟

ج : ليس هناك شخصية تتشكل من تلقاء نفسها . هذا نوع من الدخيل : الكاتب هو الذي يشكل بطله بدون أدنى شك . لكن السؤال هو : أي بلاء هذا الذي يجمع بين الكاتب وبين تشكيل بطله . هل هو بلاء البروة . بلاء الخيون ، بلاء التلقائية . أم أنه بلاء تحت فردى للشخصية . كل هذا يتوقف على موهبة الكاتب وعلى شخصيته

س : هل تشعرك إمكانات تعرض مسرحي بكل مبدع حتى هو من مسرح ؟
ج : يكون تركيزك على اللغة والحوار . والدرجة الأولى .

ج : المشكلة الأولى في المسرح هي مصر هي مشكلة التفاهم . تفقد للأسف . بين المخرج والكاتب . فالعلاقة بينهما لا تقوم على أساس التعاطف بل على أساس الاختيار . سواء من مؤسسة المسرح أو من القطاع الخاص . ولوقام التعاون والتعاطف بينهما لفعلا أشياء خطيرة فنيا . لكن إذا كان هناك اختلاف وتشاجر فمن المحتمل إخطاق العمل المسرحي حتى إذا كان جيدا . وإذا فلا غنى للمسرح عن المخرج . وأيضا لا غنى له عن الكاتب . ولكن يحدث دائما في المجتمعات الفقيرة فنيا نوع من التنافس حول الشهرة . وهذا معيب . وفي رأيي أن العلاقة بين الكاتب والمخرج هي من أخطر العلاقات التي تنشأ عليها الحركة المسرحية . أو فننقل إليها العلاقة بين الممثل والمخرج والكاتب . فلا يمكن أن يقوم مسرح بمزول عن هؤلاء الثلاثة .

س : هل تضع إمكانات العرض المسرحي في ذهنك . كالديكور والإضاءة . لحظة الكتابة للمسرح ؟

ج : قطعاً . يكون هناك تصور لهذه العناصر في ذهني . بل من الممكن في أن أخرج المسرحية في ذهني . لكن لماذا أذهب إلى المخرج ؟ لأنه يمكن أن يضيف بعداً للرؤية في المسرحية التي كتبها . لأنه ينظر إليها من زاوية كيفية إخراجها إلى الجمهور . وفي بعض الأحيان يتشكل لدى المخرج انطباع يختلف عن انطباع الكاتب أو رؤيته . فليجأ عندئذ إلى تطويع النص المكتوب قسراً لتعمل انطباعه . وهنا ينشأ الخلاف بينه وبين الكاتب . ولأن المسرح هو وسيلة نشر العمل المسرحي فإن الكاتب يقع في حرج . لأنه يريد أن يقول شيئاً مغايراً لانطباع المخرج . وهنا تتضح أهمية التفاهم في هذه العلاقة . ومن خلال تجربتي فإن بعض المخرجين كانوا - للأسف - يسألون كل من حضر إلى المسرح وشهد التجارب ، بأستثنائي أنا صاحب المسرحية . لاعتقادهم أن رأيي في غير صالحهم . وهذا غير صحيح . لأنني حريص على أن تكون العلاقة بين المخرج والكاتب علاقة تفهم ومحابو مستمر

س : واللغة والحوار - هل يكون تركيزك عليها في الدرجة الأولى ؟
ج : كلا . فتركيزي ينصرف إلى كل اتجاه . حتى الحركة المسرحية أرسها وحتى العاطفة التي تقال بها الكلمات أعددتها . هناك بالتأكيد تصور كامل للمسرحية .

س : من المتكلم في مسرحك ؟

ج : كيف ؟

س : بمعنى هل أنت - الكاتب - هو الصوت المتكلم مثلا ؟
ج : بالطبع لا . المتكلم في مسرحي ما أتصور أنه الحقيقة . وأنا لا أكتب من أجل أن أعلن أن هذه هي الحقيقة ... كلا . المسرح عمل فني مثل أي عمل فني آخر . يحاول أن يقول شيئاً . وهذا الشيء هو الذي يتكلم في المسرحية . سواء على لسان الأبطال المختلفين المتصارعين أو على لسان الصراع نفسه

المتكلم في مسرحي هو الفكرة التي تتضمنها المسرحية.

س : كيف نفهم فكرة الصراع الدرامي ؟ وهل يقتضيك تحقيق هذا في المسرحية قدراً من الوعي به ؟ وكيف تحققه ؟

ج : إنني أتساءل هنا هل وجود الإنسان على سطح الأرض هو وجود درامي أم وجود جمالي ؟ الدراما هنا ليست ضد عدم الدراما . الدراما مقابل الجمال . ومثل البلاغة في القصة نجد الدراما في المسرح . بمعنى أن كل جملة حوار في المسرحية لابد أن تكون خاصة جداً بحيث لا يستطيع أن يفوقها إلا شخص بعينه في موقف بعينه . في لحظة بعينها . وبعد الجملة التي قبلها . وبهذا تصبح كل لينة في المسرحية لينة درامية متحركة على نحو يدفع المسرحية طوال الوقت إلى المضي قدماً والإيهام .

س : الإيهام ؟

ج : نعم الإيهام مثل ضوء السبارة الذي نضيقه طوال الوقت فترى أشياء جديدة . مع كل حركة درامية نكتشف شيئاً جديداً . عاطفة جديدة ، أو حدثاً جديداً . بشرط ألا يكون هذا الشيء جديداً فحسب . بل درامياً في نفس الوقت ، يدخل في موضوعنا . ويخدم عملية الصراع الناشئة في داخل هذا الموقف . أعني أنها صعبة وفي حاجة إلى أمثلة .

س : نعم هي صعبة حقاً . وفي حاجة إلى أمثلة .

ج : لنترجع إلى خطبتي مارك أنطونيو وبروتس في رثاء يوليوس قيصر . فكلاهما يبدأ خطبته درامياً . لقد تكلم مارك أنطونيو عن محاسن بروتس . وكان كلاماً عظيم في محاسنه زاد من تضخيم الإثم فيها ارتكبه من جريمة . هنا نوع من التكبير الدرامي . الذي يجهد به نصيبه يريد أن يدفعه إليها . وهذا ما أعنيه بكلمة الدراما . وكان من الممكن أن يبدأ الخطبة بتساؤله عن الجريمة التي ارتكبها هذا الرجل (بروتس) . وخيانتته لصديقه . وهكذا . لكن مارك أنطونيو بدأ الخطبة بتعديد محاسنه ومآثره ، وبين صداقته لقيصر . وكل هذا ليظهر أنه ليس بالرجل العادي وأن جرمته ليست عادية كذلك . وهنا أخذ الحدث شكلاً درامياً . وهذه هي فكرة الصراع الدرامي .

س : هل يقتضيك تحقيق هذا قدراً من الوعي به وكيف تحققه ؟

ج : ليس وعياً بل قدرة . أقصد موهبة . فليس كل إنسان قادراً على عمل حوار درامي حينئذ توافرت لديه النية الحسنة . بل لابد أن يكون قادراً على جعل كلامه درامياً . حتى الجملة - لابد أن تكون درامية ، أي متطورة على صراع . فيها الشيء . وفيها نقيضه أيضاً .

س : ما الهدف من المسرحية في تصورك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بقراءتها ؟ أم أنك تكتب للمسرح وفي ذهنك دار عرض بعينها ؟

ج : أحياناً يكون في ذهني دار عرض بعينها ، أو المسرح الذي ستعرض عليه المسرحية ، أو مجموعة الفنانين . وهذا ليس عيباً . والهدف المسرحية هو هدف الفن عموماً : الإبداع المتع المقيد .

س : الإمتاع والإفادة ؟

ج : الإمتاع والإفادة والتوصيل .

س : هل يمكن الاكتفاء بقراءة المسرحية ؟

ج : بالطبع لا يمكن . هذا هراء . المسرح المقروء لا وجود له في العالم .

س : هل تأخذ الجمهور في الاعتبار قارئاً أو متفرجاً ؟ وما أثر ذلك في بنائك للمسرحية وفي توفير عنصر الإمتاع ؟

ج : هذا سؤال مهم . ينبغي أن أدخل إلى الجمهور نفسه كأنما أحاطب ذاتاً جماعية متصورة . وهنا يختلف الأمر من كاتب إلى آخر وفقاً لقدرة على التشخيص وعلى مخاطبة الذات الجماعية ومساها . وتأتي هذه القدرة بالتدريب . أنا مثلاً من كثرة مشاهدتي لمسرحيات استطعت أن أعرف كيف أولر .

س : كيف

ج : أضع ما يسمونه بلغة المسرح (إفهامات) . بعضها يضحك له الجمهور (يفرق) والآخر لا يعمره الجمهور أدنى انتباه .

س : لنأخذ مثلاً على ذلك ؟

ج : في الفرافير مثلاً . عندما يستعرض الفرافير العمل . وضعت ثلاثين نقطة منها ما يجابوب معه الجمهور ومنه ما لم يشعر به . وعن هذا الطريق أستطيع أن أحس خصال الذات الجماعية المصرية . ماذا يحب مثلاً . ومن خصائص المصريين حجم الشدائد للعب بالكلمات والأمثال . والثقافية . وتغيير الحروف في الكلمات . وهذه خصائص غير معروفة في شعوب كثيرة . فإذا قدم الكاتب المسرحي عدة ألعاب باللفظ أو غيره ضج المسرح بضحكات الجمهور . وهذه خاصية من خصائص الذات الجماعية المصرية .

س : أما أثر ذلك في سالك للمسرحية ؟

ج : يستمتع الكاتب بقدر إمتاعه للذات الجماعية .

س : أنت لا تمنع فحسب . وهذه هي مشكلة المسرح المصري : أنت تمنع وتوصل رسالة .

ج : وهذه هي الرسالة الممنوعة .

س : هل هو نوع من الاستدراج لتوصيل الرسالة ؟

ج : كلا . ليس نوعاً من الاستدراج . لابد أن تبقى الرسالة ممتعة حتى من الناحية الأخلاقية . أنا لا أقول لك مباشرة إن الصدق فضيلة وإن الكذب رذيلة . فهذه رسالة غير ممتعة . ولكنها تكون ممتعة إذا قدمت لك نصاً مسرحياً تستشف من خلاله أن الصدق ممتع . دون أن أقول ذلك . وهذا لا يأتي إلا في حالة الاستمتاع به .

س : ما الغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هي غاية معرفية أو مجرد إثارة وتحريك للعقول ؟

ج : نستطيع أن نقول إن أهداف الكاتب المسرحي كدوائر الماء . وهناك دائرة كبيرة يتحرك فيها . وهي أن يغير البشرية .

س : ما مفردات هذا التغيير . أو القيم التي يرمي إليها هذا التغيير ؟

ج : أن يحيا الإنسان سعيداً . ليس هناك شك في أن سعادة الفرد الفاضل هي الهدف النهائي . وبما أن سعادة الفرد لا تتحقق إلا في مجتمع سعيد . كان الهدف النهائي هو سعادة المجتمع . وبما أن سعادة المجتمع لا تتحقق إلا عند زوال الظروف التي تجعل الإنسان تقيماً في المجتمع . فعندئذ تكون السعادة ضدى أو أكون أنا ضد السعادة . لست أقصد السعادة بمعناها البورجوازي . بل السعادة في أن يسعى الإنسان كالأعضاء في الجسم الواحد . فالعضو في الجسم الإنساني يسعى ليؤدي وظيفته بشكل طبيعي لا إرهاب فيه وبلا كسل . وعندئذ يشعر العضو بالسعادة . وسعادة الإنسان تكمن في إتاحة الظروف له لكي يؤدي وظيفته في المجتمع بمتعة وإكمال . وأعني أن هذا هو الهدف الأبعد من الاشتراكية . لأن الاشتراكية ليست هدفاً للبشرية بل وسيلة لأن يعيش الناس مستريحين . وأن يعملوا في نشاط . ليست السعادة مرادفاً للكسل والنوم والحرير والدمقس والسيارات الفارهات ...

س : قد تكون تحقيق الذات ؟

ج : تحقيق الوظيفة عن طريق أداء الوظيفة .

س : وظيفة الإنسان ؟

ج : نعم وظيفة الإنسان . حتى اليوم لم يبدأ الإنسان بعد في تحقيق وظيفته . لأنه مازال مشغولاً بالطعام والشراب والتناسل . وعندما يؤدي الإنسان وظيفته يكون أرق كثيراً من مجرد أو يوجد . مجرد أن يعيش . مجرد أن يظل صحيحاً سليم الجسم .

■ ألفريد فرج

■ المسرح والأخلاق

نسمة طيبة حملت إلى من الوطن دعوة أن ألقى بقرء مجلة «فصول» في مقال عن تجربي المسرحية ، بعد غيبة عن القراء في بلادى امتدت
سبع سنوات .

وإذا كان عندي اليوم ما أقدمه للقراء عن «تجربي المسرحية» ، فإن اغترابي عن المسرح الذي بذلت له معظم العمر هو المدخل اللازم لوصف
جوهر هذه التجربة ، التي لازمتني أشواكها منذ صار هذا الفن حرفتي وصناعتي .

ومن الطيبي أني كنت في غربي الطويلة المؤلمة أتعزى بحكايات اغتراب جملة من أسائلي وأبطالى ، ومن بينهم شيخنا رفاعة الطهطاوى في
السودان ، وعطوب صناع في فرنسا ، وعبد الله النديم في محبته بأعماق الريف ، وروب السيف والقلم ، الشاعر الخالد ، محمود سامى البارودى في
سرنديب ، والشيخ محمد عبده في استانبول ، وأحمد شوق في أسبانيا .

وكننت أتعزى بحكايات زملاء لي من أبناء جيلي متفرقين في الوطن العربى وأوروبا ، أو معتزلين في الوطن لا يعملون ، فأقول إنى في جعلهم لست
إلا قضية صغيرة وجزئية وشخصية ، ولست إلا أنما لا يحق لي أن أترجم من تباريحه .

وكننت أرقب في صفحات الصحف الواردة من الوطن أبناء الفنانين الكبار الزائرين لمصر ، والحفاوة تعقد حولهم كأفواص النصر تتلألأ عليها
أسماءهم : فرانك سنيالرا ، روسوس ، إليزابيث تيلور .. إلى آخر المدللين ، فأردد مع المعلم الكبير ، الشاعر الوطنى أحمد شوق ، قصيدة اغترابه
الرائعة :

اختلاف النهار والليل بنى
أذكرا لي الصبا ، وأيام أنسى
وصلا مصر : هل سلا القلب عنها
أو أما جرحه الزمان المؤسى
كلما مرت الليالى عليه
رق ، والعهد في الليالى تقضى
منطار إذا البواجر رنت
أول الليل ، أو عوت بعد جرس
أحرام على بلائله السور
ح حلال للطير من كل جنس ؟ !

وعقيدتنا في المسرح ، التي لم نحد عنها أبدا ، قد خطها لنا يراع ذلك الأستاذ الجليل الشاعر أحمد شوق فوق ستار المسرح القومى العربى
بالأزبكية ، في بيت من الشعر هو مناط إبداع الفنانين المسرحيين أولا وآخرا ، وشعارهم الذى أبلوا تحت لوائه ..

كعب شوق فوق ستار الأزبكية بينه الشهير :

وإنما الأهم الأخلاق مسابقت

فإن هو ذهب أخلاقهم ذهبوا

لقد تطلع الجمهور نحو هذا الستار القرمزى الجميل ستين عاما ونيفا ، مع دوى الدقات أو مع رنين الجرس ، يتربصون بشغف أن ينحصر عن مسرح
من الشعر ، وعن حياة من الحياة ، مما يدخره لهم من إبداع وجمال ، تحت شعار لا يبل ، هو عقيدة الفنانين والجمهور المسرحى جميعا ، ومنطق
ذلك التواصل الشعرى بينهم ، ومعناه الواضح المصلى أن الفن راقد من رواق الأخلاق القومية ، معنى ومبنى ، نبعا وغاية .

وقد كان بعض الآخذين بظاهر البيت الشعرى يحسبون أن أحمد شوق قد اختاره زينة لجبين المنصة ، وتركبة للمسرح الأخلاق بالمعنى السطحي
للكلمة . ولكنهم لو تأملوا البيت تأملا يقتضيه إياه الشاعر الكبير ، وفي سياق إنتاجه المسرحى ذاته ، لفهموا المعنى الذى يقصده بالأخلاق ، والذى
يستمد دلالة مما يعنيه المعلم الكبير أرسطو «بالأخلاق» .

لقد بين أرسطو أن الفضيلة الأخلاقية وأن الخير إنما يعرفها العقل بالقياس إلى نموذج أو مبدأ عقلي . وقال إن غاية الإنسان هي أن يحيا في مجتمع ، وأن يتحلل بالفضائل الاجتماعية . وعلى رأسها فضيلة « العدل » . وإذا كانت قيمة الشيء تقاس بغايته . فإن الإنسان - وغايته الفضائل الاجتماعية - هو حيوان سياسي .

ويسرى هنا أن أقبس من الدكتور زكي نجيب محمود من كتابه « مجتمع جديد أو الكارثة » حول أرسطو . حيث يقول :
« كنت متأثرا بما أعرفه من رأى أرسطو في السياسة وكيف يمزجها بمفهومه عن الأخلاق . فلئن كانت الأخلاق في نهاية أمرها تريد أن تحقق السعادة للفرد داخل المجتمع الذي هو عضو فيه ، فإن السياسة هي في صميمها فرع من الأخلاق . لأنها لا تريد شيئا أكثر من أن يتحقق الخير للدولة في مجموعها . وأن هذا الخير العام لا يمكن فهمه فيها واضحا إلا أن يكون حاصل جمع الخير الذي يصيبه الأفراد » .
وعلاقة المسرح بالأخلاق عند أرسطو أوضح ما تكون في كتابه « فن الشعر » . فقد أكدها بقوله : « يلزم أن يكون لكل تراجمها سنة أجزاء هي التي تعين صفاتها المميزة ، وهي : القصة ، والأخلاق ، والمعبارة ، والفكر ، والمنظر ، والغناء » .

وعلى هذا النحو أقرأ بيت الشعر الذي صاغه شوقي ليزين جبين مسرحنا القومي العتيق وأفهم دعوته على أنها تعني :

أن المسرح أخلاق بالضرورة .

وأن الأخلاق اجتماعية .

وأن السياسة فرع من الأخلاق .

وأن الشخصية القومية التي يعكسها فن المسرح هي محصلة الأخلاق الاجتماعية . أعني القيم والمثل العليا التي يلتزم بوسائلها كل فن جيد .
على هذا الأساس عرفت المسرح فنا أخلاقيا وسياسيا . يشهد الانسجام الاجتماعي ويعبر عن التطلعات الاجتماعية والسياسية . ويجذب بالضرورة سباقا من الأفكار وأنماط السلوك الاجتماعي ، ويندد بأصداها .

ذلك هو الفكر الذي أهدت إليه من خلال تجربتي الشخصية . ورمت مع أقراني بالفضال من جرائه . وتعرضت به وإياهم .
للم تشهير والاضطهاد .

لقد كانت القيم التي أصبحت من خلال تجربتي الفنية هي اقتناعي والتزامي ، والتي صرت أنشدتها وأحضر عليها فيما أكتب للمسرح .
هي :

العدل - الحرية - التضامن الاجتماعي - استخلاص الإرادة الوطنية وتثبيت الهوية الوطنية والقومية - العمل والإنتاج والمسؤولية الاجتماعية - تكريم العقل - الأصالة مع التحديث (راجع حلاق بغداد - سلمان الحلبي - عسكر وحرامية - الزير سالم - النار والزيتون - على جناح التريزي وتابعه قفة - زواج على ورقة طلاق) .

وكنيت والتزامي في مواجهة مفاجئة مع إرادة تبغى أن تقصر المواطنين على قيم غير القيم . من بينها :

التغريب بدلا عن التحديث وعن الأصالة الموثقة بالتواصل القومي العربي .

- التنافس والتسابق الفردي بدلا عن التضامن الاجتماعي .

- « المظهرية » بدلا عن العمل المنتج .

- المسئولية الشخصية بدلا عن المسئولية الاجتماعية .

- التعلق بالحظ والفرصة كقيمة غيبية بدلا عن الواقعية التي مناطها العقل .

- توهم الجهل مجردا عن الهوية القومية تحت الشعارات الزائفة « الفن للفن » و « عالمية الفن » .

وما أزمة المسرح في نظري سوى نتيجة للمحاولة المتصرفة من خارج الحركة المسرحية لاستبدال توجهات المسرح غير الاجتماعية بتوجهات المسرح الاجتماعية الضرورية ، وللمحاولة المتصرفة من خارج الحركة المسرحية لنفي القيم التي لا يقوم مسرح في الدنيا إلا على أساسها ، دون القدرة على ابتداع قيم بديلة جارية أو اجتماعية ، ولانتفاء القدرة على ابتداع مثل هذه القيم من خارج الظاهرة الاجتماعية أو في مواجهتها .

إن القلم الذي يوقع قرارات الحرمان ونفي القيم ، لا يستطيع أن يغير الهوية القومية والاجتماعية لجمهور دافعي التذاكر الذين يملكون حريتهم .
الباقية والأصيلة دائما ، في الدخول إلى المسرح والخروج منه .

وإذا كان لي أن أستطرد في وصف تجربتي المسرحية إلى وجهها الآخر ، وهو الشكل المسرحي ، فإني أعدد المدخل إلى كل ماسميت إليه في هذا الإطار هو تحقيق شعبية أوسع لمسرحي بخاصة ، وللحركة المسرحية بعمامة .

ولم أحد عن التزامي «بالأخلاق» ، أى بالقيمة الاجتماعية للمسرح . وأنا أسمى للجماليات الشعبية . لم يكن مسعى في فراغ ، وإنما عمدت إلى العودة إلى الأصول والمنايع الشعبية لفنوننا التعبيرية والاستعراضية السالفة ، تثبيتاً للأصالة والتميز ، وللهوية الوطنية للفن الحديث . هذه الغاية استلهمت تراثنا القومى والشعبى : ألف ليلة وليلة ، والجاحظ ، وملحمة الزير سالم ، واستقيت من نبع الكوميديا الشعبية (عسكر وحرامية) والميلودراما الشعبية (جواز على ورقة طلاق) ، وأعدت للفصحى مكانتها على منصة المسرح حتى في مجال الكوميديا الهزلية . ولم أتردد في الانحياز إلى الفن الشعبى عندما لاحظت أن المسرح الشعبى بهوى رسم الصورة الشخصية (البورتريه) ، في حين قد تخلص المسرح في العالم الغربى من هذا الشكل الفنى .

وبذلك رسمت في مسرحياتي الشخصيات المثبتة ، والانقلابات الميلودرامية ، واحتفظت بالبيان المفصح ، وبالتوازن الزخرفى العربى . وبالتواصل بين منصة الجمهور ، لا على الطريقة البريختية ، التى أحبها وأقدرها . بل على نسق أصولها في المسرح الشعبى عند على الكسار والمسبى وحام العطار .

ومع ذلك فقد كنت حذراً للغاية . بقط لا تستدرجنى أحلام الماضى وأوهام العصر الذهبى التليد ، ولا أقع تحت وطأة الانهيار بالأصالة الشعبية فأحيد عن يقين أن المسرح المصرى والعربى هو من أدوات التحديث الاجتماعى ، وهو دعوة للتقدم العصرى والمستقبل . إن فن المسرح في يقين ليس معبراً للحياة في الماضى بل هو جسر للعبور نحو المستقبل . ومن ثم كان حرصى على أن يكون جوهره العقل والمنطق . وإيقاعه البقطة والتطور .

إن فن المسرح العصرى كما ينبغي أن يكون من أدوات التأصيل القومى ، ووحدة الفكر والوجدان الوطنى ، والتواصل الطيبى للثقافة الوطنية العريقة ، فإنه ينبغي أن يكون كذلك هو الفصل الملزم لمركبة التحديث الاجتماعى ، أعنى للتصنيع والمدنية والتعليم والعلم والقيم العقلية العصرية . إن المسرح الحديث مرادف لحملات الغزو الاجتماعى ضد الغيبة والخرافة والتواكل والطبقة المحقة والتخلف والتراخى ، وهو سلاح للمدينة في صراعها لغزو الريف بنور المدنية ، ومن ثم تحرير الريف من قيده المتخلفة من عصور النجبة والظلام ، دون إخلال بضرورات النهضة على أساس من الأصالة .

وقد يجد القارئ في ذلك الأمر جدلية دقيقة ، غير أنها ليست إلا الصورة المنعكسة بطريقة طبيعية لما يصطرب في مجتمعنا من جدلية تنشأ الاستقلال وتثبيت الهوية القومية ، وتنشد التقدم والتحديث والمدنية بالهمة ذاتها .

وقد كانت أصالة مسرحنا شاغل جيلنا كله . (راجع «قالنا المسرحى» لتوفيق الحكيم ومقدمة «الفرافير» ليوسف إدريس . وكتاتى الدكتور على الراعى الرائع : «الكوميديا المرجلة» و«مسرح الدم والدموع») . وأيضاً فإن الحدالة كانت شاغلنا ، ولكنى كان يؤلمنى ويضجربنى أن الشعبية التى يسعى إليها مسرحنا تقيدها وتحددها وتصددها طبيعة المناطق الجغرافية التى تحدد إقامة إبداعنا المسرحى .

معظم دور المسرح تركز في وسط القاهرة والإسكندرية ، وأسعار التذاكر تحدد جمهور المسرح المختل في دائرة مثقل الطبقة الوسطى ، فضلاً عن أن طقوس المسرح التقليدية ، وطبيعة وسائل المشاهدة المسرحية في بلادنا ، مازال من عوامل اغتراب مسرحنا في زحام الجماهير العريضة . وقد عملت مدة في الثقافة الجماهيرية ، ونظمت ألواناً كثيفة من النشاط المسرحى على بعد مئات الأميال من القاهرة . وكنت أرى رأى العين المثألة تلك الحدود المدنية التى لا يمكن لمسرحنا الحديث اجتيازها بوسائله المتاحة ، ورأيت ذلك الحرمان المسرحى العريض العميق الذى يعم معظم أرجاء وطننا خلف تلك الحدود المنيعه . ولكنى علمت دائماً أن ذلك ليس قصوراً فنياً يخص حركتنا المسرحية وحدها ، بل هو قصور حضارى يتعلق بالتنمية الاجتماعية الشاملة ، ويتطلب من الجيل بذل الجهد من أجل التغلب عليه ومجاوزته .

وقد كان أحنى ما أحشاه ، وهوما أوضحته كتابته في السابق - وإن كانت علاقة ملاحظتى هذه بالفن المسرحى علاقة غير مباشرة - أن يتعكس الغزو ، بسبب الهجرة الكثيفة من الريف إلى المدينة للعمل أو التعليم ، ولطارئ قد يضعف الدفع المدنى ودفع التنمية ، فتتطلب قيم الريف المتخلف على قيم المدينة العصرية ، وتقع قيم التحديث والتطور تحت الحصار المهدد لقيم الغيبة عن الواقع ، والعلاقات الاجتماعية المتخلفة ، وفكر الإحالات إلى الأمثال الشعبية البالية ، بديلاً عن التعلق بالمنطق العقل . والتطلع إلى المستقبل .

كنت أحنى أن يتعكس المد المدنى ، فيقع الغزو الريفى للمدينة بأفكاره القدرية ، والتواكلية ، وبأعماط السلوك المتراخى ، بديلاً عن سلوكيات الحد والعلم والتنمية والعمل ، وأن يقع ذلك الانعكاس المتعكس تحت الشعارات الزائفة للأصالة وأخلاق الريف . ومع ذلك فإنى ما أزال على ثقة من قدرة المدنية ، وقوة حجتها ، وأعد فنى وفنون عصرى الجيدة كلها من قواها القادرة .

إن تجربتى المسرحية المتواضعة وانطباعاى الفكرية ، قد تفصح عنها مسرحياتى أكثر مما أستطيع شرحه بنفسى في مقال للقراء . لذلك سطرت هذه السطور بكل مشاعر الاعتذار للنقاد والمثقفين والدارسين عن اجترائى على التطفل على مهنتهم ، ومجاوزتى الحد بشرح ما بحق فهم وحدهم أن يشرحوه لقرائهم - هذا إذا كانت مسرحياتى مستحقة كل تلك الهوامش والخواشى التى أغرقتى بتدبيجها دعوة كريمة من مجلة فصول الغراء ، حملتها إلى نسمة طيبة من وطنى .

ج : مارست التجريب وأحب أن يجارسه غيرى . وقد مارسه من قبلنا والأجيال السابقة كثيرون . جريت « التراكيب المسرحية الشعبية » . وهى الشكل الفنى لمسرح المسيرى وحمام العطار والكسار . وذلك فى مسرحين «عسكر وحرامية» . وجريت «الميلودراما الشعبية» فى «جواز على ورقة طلاق» . وجريت صياغة الكوميديا بالفصحى . واتخاذ جو التراث الشعبى والأدبى إطاراً مسرحياً . وحاولت كتابة التراجيديات بأسلوب يجد فيه المشاهد متعة ولذة فنية ووجدانية . وجريت المسرح السياسى الحديث فى «النار والزيتون» . كما جريت موهبى فى الكوميديا والتراجيديات والميلودراما والمسرح التعليمى . ولم يمنعى النجاح أبداً من التجريب فى مجال جديد على . وقد كانت النتيجة فى كل الأحوال بالنسبة لى ولما أقتنع به مرضية .

س : هل تتحدث فى المسرحية من خلال شخصك أم تتركهم يتحدثون بمعدل عنك ؟

ج : أنا لا أتحدث فى مسرحياتى ، أنا أقدم الشخصيات لتتحدث عن نفسها . ولكنى أختار المتحدثين .

س : هل شخص مسرحك لهم وجود متعين سابق على الكتابة أم هم دائما مخلوقات جديدة ؟ وإذا كانوا مخلوقات لك فكيف تشكلهم ؟ أم تراهم يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟

ج : شخصيات المسرحية لها وجود فى مجتمعنا وفى حياتنا .

س : هل تشغلك إمكانات العرض المسرحى بكل ما يتداخل فيه من عناصر أم يكون تركيزك على اللغة والحوار فى الدرجة الأولى ؟

ج : تشغلى جدا إمكانات العرض المسرحى وقدراته الفنية . أنا أكتب للمسرح أدبا مسرحيا أقصو فيه كل ممكن من جماليات العرض المسرحى .

س : من المتكلم فى مسرحك ؟

ج : المتكلم فى مسرحى هو الناس فى عصرنا .

س : كيف تفهم فكرة الصراع الدرامى ؟ وهل يقتضيك تحقيق هذا فى المسرحية قدرا من الوعى به ؟ وكيف تحققه ؟

ج : الإنسان مجبور على حب الإصلاح وإقامة المعوج ونشيدان العدل . ومن ثم كانت فكرة الصراع الدرامى فى مسرحياتى . أحققها بأدوات الفن المسرحى .

س : ما الهدف من المسرحية فى تصورك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بقراءتها أم أنك تكتب للمسرح وفى ذهنك دار عرض بعينها ؟

ج : أكتب للمسرح لا للقراءة . وهدف أى مسرحية جيدة هى إثراء حياة المشاهد العقلية والوجدانية وتذوقه الفنى . وربما كان هذا هدفا ثقافيا بالمعنى الواسع للكلمة .

س : هل تأخذ الجمهور فى الاعتبار ، قارئاً أو متفرجاً ؟ وما أثر ذلك فى بنائك للمسرحية . وفى توفير عنصر الإمتاع ؟

ج : إمتاع الجمهور بالمتعة المسرحية الخالصة غاية من غايات الإبداع الفنى .

س : ما الغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هى غاية معرفية أم مجرد إثارة وتحريك للعقول ؟

ج : المسرح فى نظرى حافز أخلاقى - اجتماعى وسياسى - غايته المعرفة بالنفس وبالأخرين ، وتروية السلوك والفهم الاجتماعى .

س : لماذا انجذبت إلى الكتابة إلى المسرح ، وكيف بدأ هذا الانجاء ومتى ؟

ج : لا أعلم بالتحديد لماذا انجذبت إلى الكتابة المسرحية لقد كتبت فى صباى وأول شبائى القصة والشعر والمسرح ، ثم وجدت بالتدريج أننى أكثر استمتاعا بالكتابة المسرحية ، فحددت معظم جهدى فى مجالها ، وأول مسرحية عرضت لى هى «سقوط فرعون» فى عام ١٩٥٧ . وكنت قد كتبت قبلها مسرحيتين لم أقدمهما للنشر أو للعرض قط ، وقد كتبت هذه المسرحيات الثلاث بين ١٩٥٠ و ١٩٥٥ .

وإذا كان لإشارتى اللاحقة أية علاقة بالسؤال فإننى أذكرها . لقد هويت التمثيل وقت به فى المدرسة الابتدائية والثانوية . قرأت الحكيم وبرناردشو وتشيكوف فى وقت مبكر ، كما كنت أغشى المسرح فى صباى ومطلع شبائى فيسحرى جوه . وقد شاهدت فرقة المسيرى الشعبية فى الأربعينات كما شاهدت الرمحان وبوسف وهى . وشاهدت الفرق الأجنبية بانتظام فى الأربعينات المتأخرة ، وسهرتى الكوميدي فرانسيز والدبلنجيت . وقرأت الآداب الأجنبية بشغف فى وقت مبكر ، وذلك باللغة الإنجليزية والفرنسية . وربما تأثرت بما توليه هذه الآداب للفن المسرح من اهتمام خاص .

س : إذا كنت تكتب أنواعا إبداعية أخرى فتى تختار القالب المسرحى دون غيره من قوالب الفن القولى الأخرى التى تكتبها كذلك ؟

ج : لم أكتب أنواعا إبداعية أخرى إلا للضرورة أو لذوة .

س : كيف يرد على نفسك موضوع المسرحية ؟ وهل يكون محدد منذ البداية ؟

ج : إننى لا أعيش حياتى عاكفا على شئوى ، بل أعيش مع الناس وتثير أحوالهم اهتمامى بغفوية طبيعية ، ومسرحياتى تبعت من قصص حقيقية تأثرت بها ووقعت لأشخاص قريبين منى . فهى قصص شخصية لأشخاص عرفتهم عن قرب ، ألحيت على وفرضت نفسها على مخيلتى ، لما فيها من بعد عام وقيمة إنسانية شاملة . فمكثت على كتابتها بجزءها بملاحظاتى العامة عن سائر الناس ، وعن حياة المجتمع ، وعن الظواهر اللافتة للنظر فى حياتنا ، عاملا طوال مدة الصياغة على استخلاص المنطق من السلوك ، والقيمة الفكرية للفعل الشخصى . إن المسرحية بذلك تبين نفسها من خلال الكتابة والتأمل لتكتسب ثوبها النهائى .

س : هل تبدأ المسرحية عندك من فكرة عارضة ، أم من شخصية ، أم من حدث ؟ وهل تختلف النتيجة فى هذه الحالات الثلاث ؟

ج : تبدأ المسرحية عندى من شخصية فى حدث ، وقد أضعتها بعد ذلك فى إطار تاريخى كوسيلة فنية وحسباً لتحليل المقتضيات الفنية فى نظرى

س : هل تقرأ لغربك من كتاب المسرح ، العرب وغير العرب ؟

ج : أقرأ للكتاب المسرحيين العرب وغير العرب باستمتاع .

س : هل تقرأ عن الفن المسرحى ، أصوله ومذاهبه وتياراته المختلفة ؟

ج : نعم .

س : ما موقفك من فكرة التجريب فى المسرح ؟ وهل حاولت شيئا من هذا ؟ وما النتيجة ؟

مكتبة مدبولي

ميدان طلعت حرب - القاهرة ت ٧٥٦٤٩١

تقدم

أكبر عرض للمكتب
العربية والأجنبية
ومكتب الأطفال
وشرائط الكاسيت
لتعليم اللغات

مرحباً بكم في مكتبة مدبولي

العربية والعالمية

المسرحيات

روائع

شرائط فيديو كاسيت

أفلام عربية وأجنبية

الوفاق الأدبي

• تجربة نقدية

قراءة نقدية في ثلاثة مجيب سرور

• متابعات

التاريخ والواقع وقراءة في «باب الفتوح»

الفارس والاسيرة والمهموم المعاصرة

• عرض دراسات حديثة

سيمولوجيا المسرح والدراما

فاوست في الأدب

المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم

• عرض دوريات أجنبية

١ - الدوريات الإنجليزية

٢ - الدوريات الفرنسية

• عرض رسائل جامعية

• مناقشات

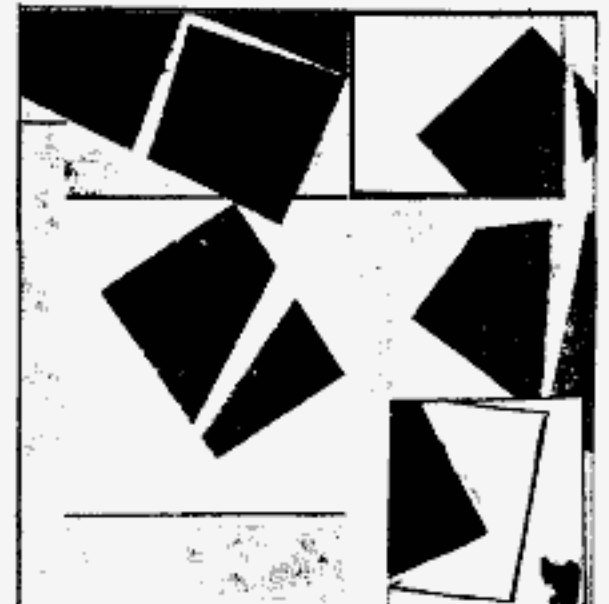
أوهام وهنات

• ملاحظات قارئ

• البليوجرافيا

المسرح العربي الحديث في اللغة الإنجليزية

بليوجرافيا المسرح العربي ١٩٧٠ - ١٩٨٠



تجربة

نقدية

قراءة نقدية لسلاسية نجيب سرور

١٩٣٢-١٩٧٨ "ياسين وبرية، أه يا ليل يا قمر، قولوا العين لحسن"

تقديم: نجيب سرور (١٩٣٢ - ١٩٧٨) من الكتاب المصريين الذين لم نعرفهم حق المعرفة. وتسم أعماله - بالرغم مما يبدو فيها من تباين - بوحدة إلهام واضحة. بدءاً من قصيدته الأولى «الخبر»^(١) وانتهاء بعمله الشعري الأخير «فارس آخر زمن»^(٢). وتتمثل هذه الوحدة فيما يمكن أن نسميه «بخطاب»^(٣) الاصطناعي. إذ لم ينس سرور مطلقاً أنه واحد من عشرة أبناء لموظف صغير في بلدة «إحطاب». وقد ارتبط هذا النمط بالحدود بطريقته في الحياة. وعصره الفني. وبالتزامه السياسي.

هدى وصفى

للأمراض العقلية. ثم مستشفى المواساة. ثم مستشفى النبوي المهندس بالإسكندرية. وواجه رياح الخلاف مع الدولة والمثقفين. سواء في مصر أو في موسكو أو في بودابست. كما فصل من أكاديمية الفنون حين كان يعمل أستاذاً للإخراج والتثيل بها.

مثله الأعلى «دون كيخوت» - الشخصية الروائية الخالدة التي أبدعها الكاتب الأسباني سرفانتس.

ملهمه الأول هو الشعب المصري وكفاحه وتاريخه وتراثه وأدابه وفنونه.

نال لقب فنان قدير في ١٩٧٥.

توفي في ٢٤ أكتوبر ١٩٧٨ بعد مرض متقطع عاناه في السنوات العشر الأخيرة من عمره القصير الحصب. ففقدنا فيه واحداً من أرق وأبقى كتابنا وفنانينا.

٢ - ثبت تقريبي بمؤلفات الفنان الراحل نجيب سرور وأعماله :
أولاً : النصوص المسرحية :

- ١ - شجرة الزيتون : تأيلوه غنالي . أشعار وإخراج نجيب سرور . قدمه المسرح الشعبي في مهرجانه من ١٣ فبراير إلى ١٣ مارس ١٩٥٨ على مسرح حديقة الأزبكية .
- ٢ - ياسين وبرية : رواية شعرية . كتبت في بودابست في ١٩٦٤ . وقدمها مسرح الحبيب من إخراج كرم مطاوع في نفس العام بعد عودته مباشرة من بعثته . ونشرت في سلسلة (مسرحي) التي أصدرتها مجلة المسرح في ١٩٦٥ . وهي الجزء الأول من ثلاثيته الشهيرة التي تضم «أه يا ليل يا قمر» و«قولوا العين لحسن».

١ - بعض الاضواء على سيرته الذاتية :^(٤)

- رجل مسرح . وشاعر . ومخرج . وممثل . وناقد .
- ولد محمد نجيب محمد سرور في أول يونيو ١٩٣٢ في قرية «إحطاب» . إحدى قلاع الإقطاع في ذلك الوقت .
- بدأ يقول الشعر في مظاهرات الاحتجاج على معاهدة «صديق - ييفن» الاستعمارية التي شهدها وهو تلميذ صغير في المنصورة .
- تعلم في الشعر على أبيه أولاً . ثم على أبي العلاء المعري ثم دانتي وناظم حكمت وبايرون وبوشكين . وحفظت ذاكرته آيات القرآن . والشعر الشعبي المصري . وشعر العرب . قدامى ومحدثين .
- عشق المسرح في سني حياته الأولى . ومن أجله ترك دراسة الحقوق في السنة النهائية ودخل معهد التمثيل (المعهد العالي للفنون المسرحية) وحصل على الدبلوم في ١٩٥٦ .
- انضم فور تخرجه إلى المسرح الشعبي الذي كان تابعاً لمصلحة الفنون آنذاك . وكان مديراً الأستاذ يحيى حقي . فعمل تحت إشراف الكاتب المسرحي المعروف على أحمد باكثير وأخرج الممثل الكبير عبد الرحيم الزرقاني وتوجيهها . واشترك في أعمال المسرح الشعبي بالتأليف والإخراج والتمثيل .
- في أواخر ١٩٥٨ سافر في بعثة إلى الاتحاد السوفيتي للدراسة الإخراج المسرحي ثم انتقل في ١٩٦٣ إلى آخر . التي ظل بها حتى عاد إلى الوطن في ١٩٦٤ وقد ظل منذ عودته يمارس العمل الثقافي بلا انقطاع . قراءة وكتابة وإخراجاً وتمثيلاً ومشاهدة . ونقداً وحواراً . فكتب كل القصائد والمسرحيات والمقالات . وطرح الكثير من الأفكار . واتخذ كثيراً من المواقف في ذلك العمر الممتدود الأيام . وقد واجه مواقف صعبة ومؤلمة كثيرة . منها إدخانه مستشفى العباسية

- ٣ - آه يا ليل يا ليل : مسرحية شعرية كتبها في الإسكندرية في ١٩٦٦ . وهي تمثل ثلثي أجزاء الثلاثية . أخرجه جلال الشرفاوى على مسرح محمد فريد في موسم ٦٧ / ١٩٦٨ . ونشرها دار الكاتب العربى في ١٩٦٨ .
- ٤ - يا سبية وعبري : كوميديا نقدية . كتبها في القاهرة في ١٩٦٧ . وأخرجها كرم مطاوع على مسرح الحبيب في ٦٧ / ١٩٦٨ . ونشرت في ١٩٦٩ ضمن كتاب « حوار في المسرح » الذى صدر عن دار الأجلو المصرية .
- ٥ - ألويا مصر : مسرحية نثرية . كتبها في القاهرة في ١٩٦٨ ولم تعرض ولم تنشر . والمخطوط الاصل مفقود .
- ٦ - مرامار : دراما اجتماعية سياسية . مقتبسة من رواية الكاتب الكبير نجيب محفوظ . قام سرور بكتابتها وإخراجها للفرقة المسرح الحر ١٩٦٨ على مسرح الزمالة . والمخطوط لم ينشر .
- ٧ - الكلمات المتقاطعة : كوميديا نقدية : كتبها في ١٩٦٩ . وأخرج جلال الشرفاوى في سنة ١٩٦٩ جزءا منها للتلفزيون المصرى . وأخرج شاكرا عبد اللطيف الجزء الاول منها لمنتخب جامعة القاهرة في ١٩٧٩ . والنص الكامل مفقود . ولم ينشر أى جزء منها .
- ٨ - للحكم قبل المداولة : مسرحية نثرية . كتبها في ١٩٦٩ . أجيئت للمسرح القومى في سنة ١٩٧٠ . ولم تنشر .
- ٩ - البرق الأبيض : كتبها ١٩٦٩ . المخطوط الاصل فقده الكاتب في بنسبون . سويس . بالانتكخانه بالقاهرة .
- ١٠ - ملك الشعانين : كوميديا غنائية . مقتبسة عن أوبرا الثلاثة بسات لريخت . وأوبرا الشحاذ لحون جاى . كتبها في ١٩٧٠ . وأخرجها جلال الشرفاوى على مسرح البالون في ١٩٧١ ولم تنشر .
- ١١ - الذباب الأزرق : كوميديا سوداء . كتبها في ١٣ فبراير ١٩٧١ عقب اغتيال الاسود . وأخرجها بنفسه لفرع منظمة التحرير الفلسطينية بالقاهرة ومنها الرقابة آنذاك . ولم تنشر .
- ١٢ - قولوا لعين الشمس : مسرحية شعرية . كتبها في ١٩٧٢ على العجوة بالحيزة . وقام توفيق عبد اللطيف بإخراجها . بعد أن أقعده المرض في أثناء قيامه هو نفسه بإخراجها . بالمسرح القومى في ١٩٧٣ . قامت بنشرها مكتبة مدبولى في ١٩٧٩ . والمسرحية هي الجزء الثالث والأخير من ثلاثته المعروفة .
- ١٣ - منى أجيب ناس : مسرحية شعرية . كتبها في الإسكندرية في ١٩٧٤ . وصدرت في ١٩٧٦ عن دار الثقافة المصرية الجديدة . وقدمها فرقة الجامعات والشباب والهاواة .
- ١٤ - النجمة أم ديل : مسرحية شعرية . كتبها في ١٩٧٤ . وقد فقدها الكاتب في سيارة تاكسى بالقاهرة في نفسى العام .
- ١٥ - أفكار جنوبية في دفتر هاملت : كوميديا شعرية . او حوارية ذهنية نقدية . استوحاها الكاتب من هاملت لشكسبير . وقد نشرت ضمن ديوان بروتوكولات حكاء ريش الذى صدر عن مكتبة مدبولى في ١٩٧٧ .
- ١٦ - قطر الندى . زرقاء العمامة : فكرتان مسرحيتان . أو لعلها مخطوطان . قد فقدتهما الكاتب في أثناء حياته المضطربة .

ثانيا . الإخراج المسرحى

- ١ - صلاح الدين الأيوبي - تأليف محمود شعاع - أخرجه للفرقة المسرح الشعبى ضمن مهرجانها الذى أقيم على مسرح حديقة الأزبكية في ١٩٥٨ .
- ٢ - حب الأم - تأليف أنور المشرى : دراما في فصل واحد . أخرجه للشعبة الثانية من المسرح الشعبى ضمن مهرجانه المشار إليه .
- ٣ - شجرة الزيتون - تأليف غنى من أشعاره وإخراجه . قدمته الشعبة الثانية من المسرح الشعبى ضمن نفس المهرجان في ١٩٥٨ .
- ٤ - بستان الكرز - تأليف تشيكوف . أخرجه مسرح الحبيب في

- ١٩٦٤ / ١٩٦٥ عن ترجمته بالاشتراك مع ماهر عقل . المنشورة ضمن سلسلة مسرحيات عالمية في ١٩٦٤ .
- ٥ - الراجل اللي ضحكك على الملايكة - تأليف على سالم . أخرجه مسرح الحكم في ٦٤ / ١٩٦٥ .
- ٦ - وابور الطحين - تأليف نعمان عاشور . أخرجه مسرح الحكم في ٦٥ / ١٩٦٦ .
- ٧ - ٢ - ب - تأليف ناظم حكمت . ترجمها وأخرجها مسرح الحبيب في ١٩٦٦ .
- ٨ - المصيدة - عرض بحري مقتبس من مشهد اثنانين في مسرحية هاممت . عن ترجمة للدكتور عبدالقادر القبط . أخرجه لنخبة من تلامذته . وقدمه في ركن من قاعة صغرة بنادى القاهرة الثقافى (الأتيليه) في اواخر ١٩٧٥ .

ثالثا : التمثيل المسرحى :

- ١ - دور صلاح الدين في ١٩٥٨ .
- ٢ - دور أجاممونيون (مسرحية إسفيلوس) - إخراج كرم مطاوع على مسرح الحبيب في ١٩٦٦ .
- ٣ - دور جندى فلاح بالحيش في مسرحية الحيل الطالع . تأليف نعمان عاشور . إخراج جلال الشرفاوى على مسرح الجمهورية في ١٩٧٢ .
- ٤ - دور السكر (مرجل) في مسرحية أوكازيون . تأليف شرفى عبد الحكيم وإخراج ليل أبو سيف على مسرح وكالة الغورى في ١٩٧٨ .
- ٥ - هذا فضلا عن كثير من الأدوار التى قام بها في برامج الإذاعة . خصوصا في البرنامج الثانى . والتلفزيون . كما قام ببطولة الفيلم السينمائى (الحلوة عزيزة) امام هند رستم . من إخراج حسن الإمام .

رابعا : أعمال شعرية :

- ١ - التراجيديا الإنسانية : أولى مجموعاته الشعرية . كتبها فيما بين ١٩٥٢ و ١٩٥٩ . ونشرها المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر بالقاهرة في ١٩٦٧ .
- ٢ - لزوم ما يلزم : كتبه في بودابست ١٩٦٤ . وصدر عن دار الشعب في ١٩٧٥ .
- ٣ - الأميات : مجموعة رباعيات وقصائد هجائية ١٩٦٨ (لم تنشر) .
- ٤ - بروتوكولات حكاء ريش : صدر عن مكتبة مدبولى في ١٩٧٨ .
- ٥ - رباعيات نجيب سرور : كتبها في ٧٤ / ١٩٧٥ . وصدرت عن مكتبة مدبولى في ١٩٧٨ .
- ٦ - الطوفان الثانى : كتبها في ٧٧ / ١٩٧٨ بالقاهرة ولم تنشر .
- ٧ - فارس آخر زمن : كتبها في ٧٧ / ١٩٧٨ بالقاهرة ولم تنشر .
- ٨ - أعمال شعرية عن الوطن المنفى : كتبها في مرحلة ١٩٥٩ - ١٩٦٣ . ولم تنشر .
- ٩ - رسائل شعرية إلى صلاح عبد الصبور : كتبها في مرحلة موسكو في ١٩٥٩ - ١٩٦٣ . ولم تنشر .
- ١٠ - عن الإنسان الطيب : كتبها في مرحلة - موسكو ١٩٥٩ - ١٩٦٣ ولم تنشر .

خامسا : أعمال نقدية

- ١ - عن نجيب محفوظ : سلسلة مقالات . كان قد بدأ نشرها في مجلة الثقافة العراقية ١٩٥٧ . ثم أكملها في مرحلة موسكو ٥٩ - ١٩٦٣ ولم تنشر .
- ٢ - رسائل حول قضايا المسرح . خطابات نادها كاتبا حين كان يدرس في موسكو مع صديقه المخرج كرم مطاوع . الذى كان يدرس في روم حينذاك . حول قضايا الفن المسرحى والمسرح في مصر . ولم تنشر .

٣ - حوار في المسرح : مقالات نقدية . مع نص مسرحية « بابية وخبري » . صدر عن دار الأندلس في ١٩٦٩ .

٤ - هموم في الأدب والفن : عدد من المقالات المتناثرة التي يجمعها موضوع واحد . كان الكاتب قد جمعها قبل وفاته وقدمها إلى أحد الناشرين ولكنها لم تنشر بعد .

٥ - تحت عباءة أبي العلاء : مجموعة مقالات كتبها على مدى طويل منذ عام ١٩٧٣ وحتى آخر يوم في حياته . لم تنشر .

٦ - هكذا تكلم جمحا : مقالات هجائية حول حياتنا الثقافية . كتبها في صيف ١٩٧٨ . ولم تنشر .

٧ - مقالات كثيرة في الصحف والمجلات والدوريات : الآداب والثقافة (المصرية) . والثقافة (العراقية) والمجلة . والكاتب . والطليعة . والشعر . والموقف العربي . والدوحة .^(١٠)

والآن . ما الدور الذي يمكن لمسح اجنعية الادب ان ياتي به بالنسبة للباحث الخاصة بالنصوص المسرحية ؟ هل يوسع هذا المسح ان يقيم التوافق بين الدراسة على المستوى التعبيري (الكاتب لديه شيء يريد ان يقوله) ودراسة خصوصية النص Spécificité ؟ ولكن هل عن بصدد البحث عن خصوصية النص ام خصوصية « المقال » الذي يؤكد خصوصية النص ؟ وقبل هذا ما النص ؟ اليس هو نتاج نسبية فورية ؟ وعندئذ لا يماز البحث السوسيولوجي عالم النص ومنطقيته لفحص نوعية من التطبيقات العلمية Praxis اوسع نطاقا من فعل الكتابة و حد ذاته ؟ وفي هذه الحالة يتخذ النص والحديث عن النص معنى تاريخيا واضحا

ولكن قبل ان نقدم اتجاهات قراءتنا الناتجة عن هذا التناول . نقول ان قراءة اعمال « سرور » لم تكن كاملة لعدم أسباب :

- ١ - المساحة النحوية عريضة (كما اسلفنا)
- ٢ - النصوص غير الموجودة او غير المنشورة . وقد اوردنا ذلك لئلا نرددنا فيما يتعلق بقيمة النتائج التي خلصنا إليها . ومن هذا المنطلق نجد انفسنا بصدد تناول التحليل على مستويين يتم احدهما الآخر .

١ - في مرحلة اولى سنحاول ان تبين الأبنية الاجتماعية التاريخية لمصر في الفترة من ١٩٥٢ حتى ١٩٦٧ .

٢ - وفي مرحلة ثانية سنحاول ان نستوضح أبنية العمل الفني وعلاقة التماثل - إن وجدت - التي يمكن ان تقوم بين أبنية عمل فني ما وأبنية الوعي الاجتماعي لطبقة اجتماعية معينة . وهنا سنجد انفسنا أمام طبقة البرجوازية الصغيرة - إن صح هذا القول - التي أفرزها المجتمع الريفي .

١ - الأبنية الاجتماعية التاريخية لمصر في الحقبة من ١٩٥٢ حتى ١٩٦٧ : ينتمى سرور إلى جيل قد صار الآن ناضجا ، وصرفنا نلاحظ كثيرا اتجاهه . ولكن الجيل السابق عليه لا ينكر عليه كونه شاعرا وكاتبا مسرحيا متميزاً . ولا زالت أزمة سرور قائمة ، أعنى أزمة علاقة المجتمع بالسياسة . وربما استطعنا - عند محاولتنا فهم مناخ سرور الفكري - الكشف عن انعكاس لصورتنا نحن أيضا ، ذلك أن إنتاجه الأدبي يعد من أفضل ما أفرزته الستينات .

وقد استعنا بالدراسة القيمة التي نشرها الدكتور أحمد زايد تحت عنوان : « البناء السياسي في الريف المصري : تحليل لجاهات الصفوة القديمة والحديثة » .^(١١) وهو في هذا العمل يحاول أن يطور نموذجاً نظرياً للمجتمع المصري . بعد أن يستعرض عدة اتجاهات تمت في هذا المجال : أنور عبد الملك ومفهوم الخصوصية التاريخية : محمود حسين ونظرية التحولات الجزئية . وهو يتنصر لرأى أستاذه الدكتور محمد الطهرى .^(١٢) الرأي الذي يوضح كيف أن مصر لم تعرف الإقطاع بالمعنى المتعارف عليه في الغرب . ولم تعش مرحلة رأسمالية حقيقية وأن التغيرات التي كانت تتم في المجتمع كانت ناتجة عن ردود أفعال لا عن منتج يتواصل على نحو مطرد . ومن هنا جاءت الإضافات المصطنعة - كالتنؤات في الصخور - لنظام موجود منذ مئات السنين (ولندكر على سبيل المثال كيف استطاع

محمد علي بمجرد اعتلائه عرش مصر . أن يدير الآلة الإدارية التي كانت قائمة منذ عهد الفراعنة ويفسر ذلك أيضا تعدد الإيديولوجيات المختلفة من فرعونية وإسلامية وعلمانية ، ناتجة عن التيارات الطوباوية والاشتراكية . وكما ذكر « ماكسيم رودنسون » في كتابه « سحر الإسلام » : « فإن المنصر المنشق - انقسام أوروبا - أي روسيا الماركسية - لا يشكل سوى ظلال على رؤية الليبرالية المناهضة للاستعمار . والموروثة عن أفكار الثورة الفرنسية » .^(١٣)

وإذا سلمنا بهذا التنوع فإننا نستطيع أن نجد أداة تحليل فعالة لايضاح أبنية اجتماعية متعددة على الآتي :

١ - جماعة مكونة من بورجوازية الكومبرادور ، وهي الحليفة الطبيعي للاستعمار ولوسائل السيطرة الأجنبية الحديثة .

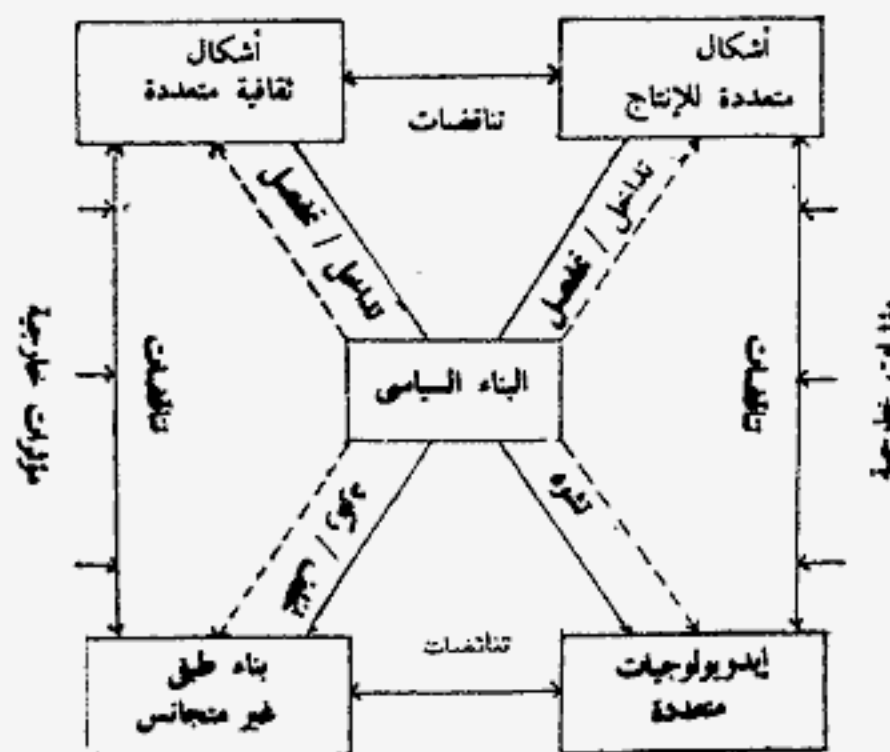
٢ - جماعة مكونة من صفوة سياسية بيروقراطية ، وهي الحليفة لجاهات الصفوة في الجيش .

٣ - صفوة أو طبقة بورجوازية مكونة من صغار التجار وصغار الموظفين والطلبة والمتقنين (وهي الطبقة التي تعد على الحدود بين الطبقات المسيطرة . والطبقات المضطهدة ، وهي مستقلة إلى أبعد مدى من الطبقة المسيطرة . ولكنها لا تود أن تندمج في الطبقة المضطهدة . وذلك يرجع إلى وعيها بأنها صاحبة امتيازات خاصة لا ترغب في التنازل عنها . وهي في الواقع غير راضية . ومتمردة . وكما أنها تحرق شوقا للوصول إلى الطبقات العليا) .

٤ - طبقة ريفية يحركها « مقال » ديماجوجي . ولكنها ذات وعي فطري مناهض للاستعمار .

٥ - طبقة عاملة . ولكن وعيها الطبق ليس بالنضج الكافي (ضعف دور النقابات - وتدهور الظروف المعيشية في الريف على نحو يؤدي إلى الهجرة إلى المدينة) .

ولتوضح ذلك بالرسم البياني الآتي :



نموذج نظري للبناء الاجتماعي للمجتمع المصري^(١٤)

٢ - ٣ المكان :

الفصل الأول : القرية .

الفصل الثاني : القرية ثم المدينة .

الفصل الثالث : المدينة .

وتتسم جغرافية المكان بنية ثنائية واضحة :

الفصل الأول : القصر / الكوخ .

الفصل الثاني : المعسكر / منزل بية .

الفصل الثالث : ساحة الحرب / منزل بية .

وهذه الثنائية تؤدي إلى وجود عالمين :

عالم السيد : عالم أ

عالم المسود : عالم ب

ونستطيع أن نقرأ العلاقة كالتالي :

عالم أ	نراء	-	سلطة	-	سلاح	-	غذاء
عالم ب	+	-	+	-	+	-	+

١ - ٤ :

عنصر الإثارة : الاحتياج .

الفصل الأول : المرأة ولقمة العيش .

الفصل الثاني : العمل والحرية .

الفصل الثالث : السلطة والرخاء .

ب - أبنية مختلفة

في ياسين وبيهة نجد البرولوج يتمثل في قصيدة طويلة يلقبها الراوى .
ويتقسم الفصل الأول إلى إحدى عشرة لوحة . ويتحول الراوى إلى قاص :

أقص عن بهوت :

أقص عن ياسين .. عن بيهة

حكاية لم يروها أحد .

حكاية أود لو تعيش للأبد .

بالتنى هومير .

أو ليتنى فرجيل .

أوليت لي قيثارة دانتي ..

أو يراع شكسبير .

أو فارس الفرسان بايرون ...

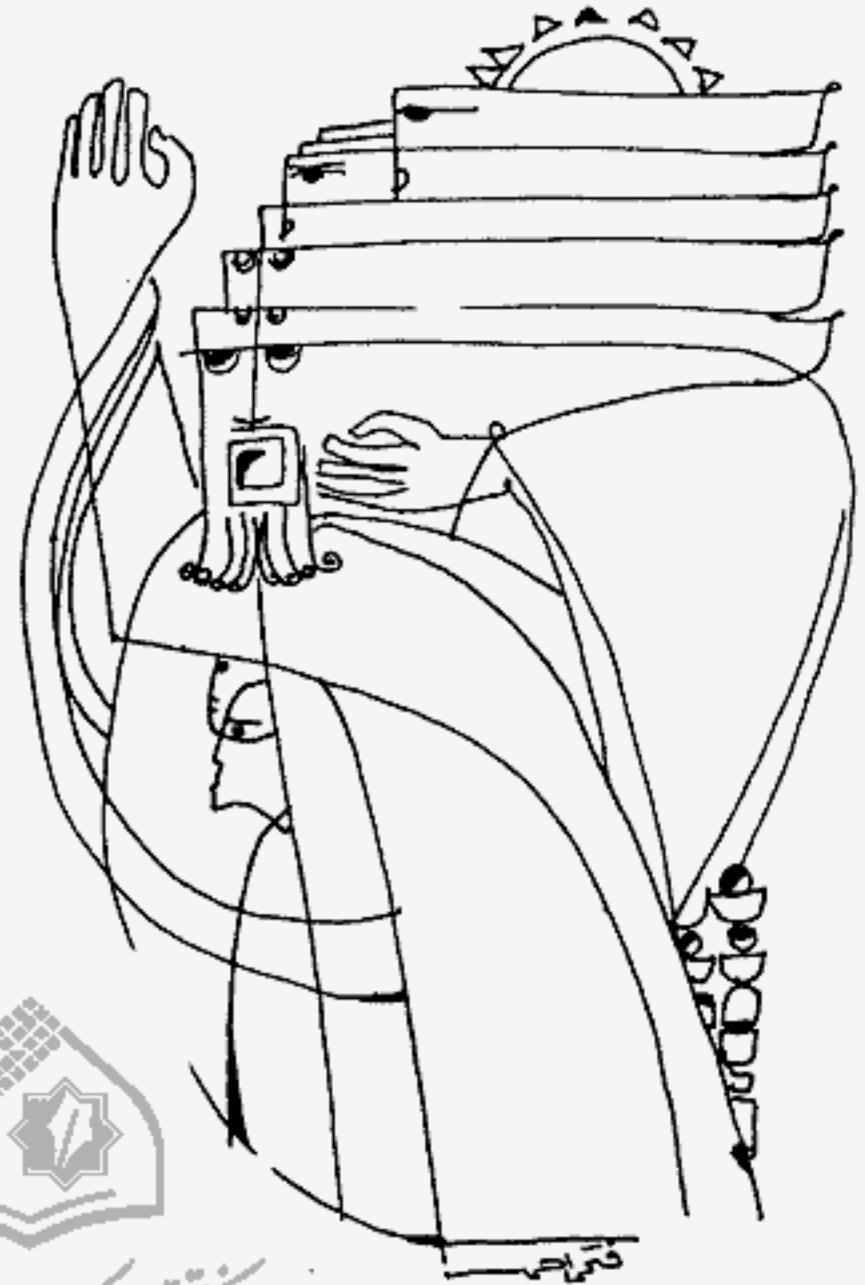
لكي أقص عن بهوت ..

لكي أقص عن ياسين ... عن بيهة ...

ويتكون الفصل الثاني من ثلاثة فصول وكورس . وكذلك الفصل الثالث . إن هذه الحكاية القديمة التي تعتمد على الموالي هي الحكاية الشعبية المعروفة على طول صعيد مصر . والتي حولها سرور إلى مجرد رمز لضراوة الصراع الطبقي . فالشاعر هنا لا يحتفظ سوى بالأسماء : ياسين وبيهة . وبالموالم يطلب بالحاج بالكشف عن قاتل ياسين :

ياسية وخبريني ع اللي قتل ياسين !

قتلوه ... من فوق صهر الهجين !



وإذا سلمنا مبدئياً بهذا النموذج ، فإننا نستطيع الاستعانة به في تحديد الإطار الطبقي الذي يتحرك فيه كاتبنا ، ولكن التناقض وعدم التجانس القائم في طبقة البروجوازية الصغيرة التي ينتمى إليها ، قد شجعا وعيه بالاضطهاد ، وذلك ما يبدو واضحاً في ثلاثيته المعنوية ، حيث تصبح العلاقة «سيد / مسود» نسبياً لا يتجزأ من علله الفني .

٢ - أبنية العمل الأدبي : ؟ أبنية متماثلة .

١ - أ

بوسعنا أن نرى في مسرحيات سرور الثلاث : «ياسين وبيهة» ، «آه يا ليل بالمر» ، «قولوا لعين الشمس» ، مسرحية واحدة مكونة من ثلاث فصول .

في الفصل الأول : ياسين فلاح .

في الفصل الثاني : ياسين - أمين جندى

في الفصل الثالث : ياسين - أمين - عطية عامل

ويطابق الجميع من الاضطهاد المتمثل في :

الفصل الأول : الباشا .

الفصل الثاني : الإنجليز .

الفصل الثالث : الجيش أو السلطة .

٢ - أ

الزمن : يمثل فترة ممتدة منذ بداية القرن العشرين حتى النصف الثاني منه . وتعتمد على التاريخ والتراث لتحكي عن التعبيرات التي حدثت في مصر من خلال محاور مختلفة ، تبدأ بالسخرية وتنتهي بالتمرد . وتنقسم هذه الفترة الزمنية إلى :

١ - أزمنة قوية : فترات اشتعال الأحداث .

٢ - أزمنة ميتة : فترات الركود وتوالي الأيام والسنين .

ثقافة اسطورية اقتصاد العوز

يرتبط ذلك الافتراض بظاهرتين ماثلتين في المجتمع . نشر البهب
بالعلاقة استمرارية . ومن هنا ربما استطعنا القول - إذا وضعنا في تقديرنا التطابق
تغير

الواضح بين اجزاء الثلاثة ، الذى يبدو جليا في الوظائف المتكررة :
البطل (الفلاح - العامل - الجندي) يواجه نفس المشاكل :

صدقني يا بهية ...
إحنا ماسيناش بهوت ...
واحنا فيها ...
لسه فيها يا بهية ...
واحنا حتى في بور سعيد ...
الرخصة هية هية ...
والزناد والبندقية ...
والصباغ ...
الى داس فوق الزناد ...
هو هو ...
وكان الصوت يارنى ...
هو هو ...
بس ذكها بربرى ...
ذكها كان يقول ، ياكلبة ...
واللى قدامى انجليزى ...
بربرى يقول « يادوج »^(١٧٧)
ونفس المصير :

ايه حكاية الموت معانا ...
كل حاكة فيها ريحة الموت كده ...
حتى شوقنا ... شوق بموت ...
حبنا ... بنحب موت ...
كرهنا ... نكره بموت ...
تبلى صدقة ...
ولاعادة ...

ولا يبقى الموت دلينا ؟^(١٧٨)

إن أبنية الموال المبنية على الطباقي :

فيه ناس بنشرب عمل وناس بنشرب حل
وناس تنام ع السرير وناس تنام ع التل
وناس بتلبس حرير وناس بتلبس قل
وناس بتحكم على الحر الاصيل ينذل^(١٧٩)

والجناسي :

المهم الأرض عرض ...

المهم العرض أرض^(١٨٠)

والمبالغة :

(ياسين) فارغ العود كنعلة

عريض المنكبين ...

كاجمل .

وله جبة مهر لم يروض .

وله شارب سبع ...

يقف الصقر عليه !

غابة تفرش صدره .

تشبه السط الذى يحرس غيبا .^(١٨١)

ويجب سرور ونشر أصابع الاتهام إلى الباشا الذى قتل ياسين لأنه دفع
بالثورة في عروق الفلاحين . وفي الجزء الثاني : آه بالليل يا قر . بتغير اسم
المقاتل (الاستعمار) ولكن تبقى الوظيفة : الاستغلال . أما الجزء الثالث
(قولوا لعين الشمس) فهو يجسد مأساة الإنسان في السلطة .

١ - مصر بهوت يطن مصر ياسين وبية . ويتضح ذلك أيضا عندما
يشرح سرور في كتابه « من أجيب ناس ؟ » ، فإن بية تصبح
ناعسة . وكأنها إيزيس تسمى وراء أوزيريس الذى فلك به الشر .
وكما يلاحظ دوقينو : « إن الأثر الأدبي الخالد يكون بمثابة مصفاة
للتجربة الجمعية . إذ إنه يبرز من خلال التلاحم بين نظام وأسلوب
معين . المشاكل الممكنة التى قد يواجهها ويحاول معاصروه
حلها . »^(١٨٢) . وإذا ما طبقنا على سرور ما جاء في نقد لوكاش
« يوم في حياة إيفان دينوفيتش » لسولجنستين . حيث يقول :
« لا يستطيع الفن أن يبقى بعيدا عن اضطرابات العصر الذى يرى
فيه النور »^(١٨٣) فإننا لا يسعنا سوى أن نتساءل : أنحاكى أبنية هذه
الحكاية الشعبية أبنية المجتمع الذى أفرزها ؟ إن الحالة التى عاشها
الريف المصرى في مطلع القرن العشرين لا تزال تحتاج إلى المزيد
من الدراسة ، فالأعداد الغفيرة . من الفلاحين كانت تزرع تحت نير
الديون والحاجة . وقد عبر الشاعر عبد الرحمن سالم عن ذلك
الوضع الذى هز سرور بعد ذلك بعشرات السنين :

مضى عهد النخاسة من زمان ولاح على البرية غير شمس
زمان كان فيه العبد يشقى ليسعد قلب سيده بنحه
لقد حان الزمان لوضع حد لظلم المستبد وسحق رأسه^(١٨٤)

وتتردد هذه المعاني عند سرور :

الجوع ليس وحشا ... فالأصح ان يقال ...

الجوع صانع الوحوش !

والناس في بهوت

كانوا رقاقا مثلها أوراق توت .

لكنهم جاعوا ... ومن عام لعام

صاروا جميعا كالوحوش ...^(١٨٥)

ونحقق الموال في تحقيق آمال الخجين كما يحقق المجتمع في تحقيق الرخاء

للمحتاجين ونحقق الاشتراكية التى أجهضتها الديكتاتورية .

ولكن كيف يعكس الموال هذا ؟

الإجابة عن هذا السؤال تضع في تقديرنا نوعين من القراءة :

١ - القراءة الإبداعية .

٢ - القراءة ذات اهدف النهائى .

١ - القراءة الإبداعية :

إن الشكل الأدبي عند سرور - أى الموال - هو ما يسميه عبد الله العروى
« الوصول عن طريق القولكلور إلى نوع من الارتباط القومى »^(١٨٦) . ي طرح
إشكالية العلاقة بين الجنس الأدبي (الموال ، القصيد) والمجتمع في فترة تاريخية ما .
وبالتالى نستطيع أن نتساءل : هل هناك تماثل حقيق بين شكل الموال وبين
العلاقات اليومية للأفراد والأشياء في مجتمع مستلب الإنتاج ؟ هل يوسعنا طرح
تقارب ما بين بنية الموال وبنية اقتصادية / سياسية ما ؟ هل نجد لدى سرور نوعا
من الإبحازات الفنية التى تعتمد على العلاقة :

والتكوير :

أنا كل ما أقول التوبة
يا بوى .. ترميني المقادير
يا حبيبي .. ترميني المقادير ...
قلنا توبة وألف توبة ...
ورمتنا المقادير .^(١١)

والموازنة :

تشابه الأحداث والمقاطع . إن أبنية الموال تلك يمكن أن يجعلها في فعل « أقصر »
(الذي يتكرر في الصدارة : anaphore) . وتعد هذه الأبنية . أبنية فوقية
متفصلة على أبنية تحتية يجعلها في فعل « أعيش » . وتتحوّل تلك الأبنية إلى نظام
شديد التكرار . يعطى النص بأكمله . ويؤدى إلى استنار إيديولوجى واضح :
ضمير المتكلم المفرد الذى يحتوى ضمير المتكلم الجمع . أى « أنا » . الوعى الفردى
الذى يعبر عن « نحن » . الوعى الجماعى .

إن الخاصية النصية Textualité هنا لها طابع الخطبة أو النموذج الثقال .
ومن ثم تتمحور عملية السرد حول نظامين (أ وب) من أنظمة . تمثل
السباق .^(١٢)

(أ) العلاقة مثل سياق / فاعل / ياسين (أو أمين أو عطية) . ومثلة
سياق / فاعلة / بية (أو زكية أو أمينة) . وهى تعتمد على عوامل
مساعدة : الفلاحين أو العمال أو الجنود .

(ب) العلاقة الطبقة . ومثلهما الأساسى الباشا (أو الإنجليز أو مراكز القوى)
وتتصل بـ (أ) عن طريق وظيفة « الامتلاك » . فالباشا « يريد » الأرض .
« يريد » بية . والإنجليز « يريدون » الوطن . « يريدون » أمين فى
المسكر . ومراكز القوى « تريد » السلطة والثراء . « تريد » عطية
الخ ... بالتعاون مع العوامل المساعدة :

١ - الشيخ إسماعيل (دور الدين و تغييب الواقع)

٢ - شيخ الغمر (دور البيروقراطية و تجميد الواقع)

وتلعب الأحلام دوراً مهماً فى هذه النصوص . إذ إنها تسمح للأفكار بأن تجتاز
عتبة المنوع لكى تبلور المعنى الذى من أجله قد تم كتبها . كما يقول « فرويد » .
على نحو يؤدى إلى تنشيط الرمز الذى لا غنى عنه . سواء فى الأحلام أو فى الإبداع
الفنى . وحلم بية (المركب .. الشال الأحمر .. الحماة البيضاء .. الريح
العاصف) . حلم ياسين (الباشا والحمار) . حلم أمينة (احذروا من خمسة
سنة ..) الخ ... على أننا لا نرى أن الشاعر قد أحسن استغلال هذه
الأحلام . لأن البعد الفلسفى ضعيف . والتخييل مباشر ومسلط على الصراع الحاد
القائم بين السيد والمسود .

٢ - القراءة ذات الهدف النهائى :

وهذه القراءة الثانية عادة ما تستمر فى سرد هو دالما سرد لتغيير ناتج عن عنصر مثير
من شأنه أن يحول الحالة المبدئية إلى حالة نهائية عن طريق حدث ورد فعل .
ويتكوّن هذا السرد من مقاطع أحداث تشكل فى مجموعها النص الكامل . وإذا
كنا نرى أن الأغنية الشعبية تحاكي الحوادث من حيث بناؤها الداخلى . فإنا
نستطيع أن نتعامل معها كما يتعامل « جريغاس » مع « الخدونة » عندما يقسم مقاطع
الأحداث إلى ثلاثة أجزاء . يسميها بالاختبارات الثلاثة :

١ - الاختبار الأول أو الاختبار التجزئى : ويبدو البطل من خلاله فى صورة
مخلص المنتظر .^(١٣) (ياسين يرفض إرسال بية إلى الخدمة فى القصر -
أمين يترك المسكر - عطية يفقد ذراعه ويستمر فى القتال) .

٢ - الاختبار الثانى أو الاختبار الأساسى : هو التحدى الثانى . والموقف أمام
السلطة . (حرق القصر - حرق المسكر - فضح الزعيم) .^(١٤)

٣ - الاختبار الثالث أو الاختبار العظيم : البطل فى طريقه إلى النصر



(صراعه مع الأبطال المزيفين : المهجانة ، إمام المسجد ، شيخ الطهر . جنود المعسكر ، ممثلي السلطة ، الخ) والواقع أن تطبيق هذا التقسيم لا يتمشى مع النتائج التي عادة ما تكون على شكل نهايات سعيدة في الأدب الشعبي ، وخصوصاً في الحوادث ، حيث يحصل البطل - بعد تلخيصه من العنقبات الموضوعة في طريقه - على ثمار كفاحه .

إن نهاية هذه الرواية الشعبية كما يسميها سرور لا تتفق مع نهايات الحوادث الشعبية التي تتسم بالسعادة والوفاء والبنين .

لم ؟ ربما حاولنا الإجابة عن هذا التساؤل بتساؤلات أخرى نطرحها بدلاً عن حاجة أشرنا منذ البداية إلى أننا نتردد إزاتها . ولكن لنجمل أولاً السمات العامة التي استشفناها من قراءتنا لأعمال سرور .

١ - يعتمد القصة لديه على نوع من المونولوج الداخلي ، تتخلله من وقت إلى آخر جزئيات حوارية أطلبها على طريق الاسترجاع ، الفلاش باك ، أو من خلال بعض الأحلام الهاجسية . ويتنظم البناء وجهة نظر راو (فأص - شاهد) أو ضمير جماعي ينزع أحياناً إلى المبالغة اللفظية . بالإضافة إلى محاولة تطويع الشعر :

الشعر مش بس شعر
لو كان مقل وطصيح
الشعر لو هز قلبك
وقلبى ... شعر بصحيح^(٢١)

وأيضاً محاولة تقديم العمل الفني على هيئة شرائح درامية متأثرة بالاتجاه البرزخي إلى حد كبير :

الدراما مش حصل وها يحصل إيه ..
الدراما .. ازاي .. وامن .. وفين ... وليه ؟ !^(٢٢)

٢ - سيرة ذاتية مقنعة . ويتبدى ذلك من خلال عدة ملاحظات نصية تجعل القارئ يشعر أن في الأمر نوعاً من المعاناة الشخصية ، مع تأرجح واضح بين الإيمان والإحباط .

٣ - استخدام جيد للتاريخ من خلال الموال الذي يبدأ بحكاية ما حدث في بداية القرن العشرين ، وتنتهي بالحلم الهاجس في (قولوا لعين الشمس) الذي ينذر بالنكسة وبالغزو الإسرائيلي .

وختاماً نعود إلى التساؤلات التي أبحث عليها ونلخصها كالآتي :

١ - ما المغزى الأيديولوجي الذي دفع الكاتب إلى حكاية ثورة الفلاحين في عصر الإقطاع ، في بلد كان قد حصل على استقلاله ونم له ما فاضل من أجله ؟ أليكون ذلك للتعبير عن التناقضات الحالية ؟

٢ - ومن جهة أخرى ماذا يعني اختيار الفرد «ياسين» المنتمى إلى طبقة الفلاحين من حيث النشأة ، والمتفصل من حيث الرغبة في التمرد على الواقع ، والمحقق في تحقيق الهدف الذي من أجله ناز ؟ نستطيع القول بأن «حديث» الاضطهاد لم يكن سوى «حديث» الإغصاق ، وأن أزمة سرور التي ظلت قائمة هي إحساسه بالانتماء إلى صفة مظلمة عاجزة عن إحداث أي أثر في المجتمع الذي نحيا فيه ؟



مركز تحقيق وتطوير علوم إيسدي

• هوامش

- (٢١) سرور : قولوا لعين الشمس ، ص ١٣ .
(٢٢) «مخلو» السياق : الوظائف الست التي نجدها عند جريمان ووروب وسورور .
مرسل / مرسل إليه - صاحب حاجة / حاجة . عوامل مساعدة / عوامل مضادة .
(٢٣) فكرة المخلص على مستوى : ١ - الأيديولوجية العلمانية : عبد الناصر أول ابن هذه الأرض السراء منذ خمسة آلاف سنة .
٢ - الأيديولوجية الإسلامية : انظر كتاب أحمد أمين : المهدي والمهداوية .
(٢٤) فكري أباطة : الضاحك الباكي - أحداث حرق قصر محمد محمود باشا بأسبوط : «وقلت لهم هذا قصر محمد محمود ... ولأجل حربه وحرية بلاده نرثتم ... وقال . وحش من الوحوش : اسكت .. هل وزع محمد محمود أرغفة العيش على الجائعين ؟ عن طلاب قوت ...» ص ٤٣ .
وعند سرور : ياسين وبية ص ٥١ .
فكر ياسين بعيداً ...
لبلاد ليس يدري أين لكن ...
رغم ذلك ..
هي لأبد هنالك .
في مكان لم يغطاه السندباد
هو واقع ...
أنا .. هذي البلاد ...
بعد عين الشمس .. جائز .
رغم ذلك هي لأبد هنالك ...
حيث لا يوجد سادة ...
وعبيد .
(٢٥) سرور : ياسين وبية - ص ٥ .
(٢٦) سرور : آه يا ليل يا ليل - ص ٣ .

- (١) نشرت في بيروت : الآداب ١٩٥٣ .
(٢) كتب ٧٧ / ١٩٧٨ بالقاهرة ، ولم ينشر .
(٣) Discours
(٤) تقدم جزيل الشكر إلى السيد مهدي الحسني الذي قام بجمع هذه المقالات في كتاب واحد .
(٥) تنوي السيدة ساشا كورماكوفاً أرملة نجيب سرور جمع هذه المقالات في كتاب واحد .
(٦) الدكتور أحمد زايد : البناء السياسي في الريف المصري - تحليل للجماعات الصفوة القديمة والحديثة - دار المعارف - القاهرة ١٩٨١ .
(٧) الدكتور محمد الجوهري : مقدمة في علم الاجتماع .
(٨) Rodinson, M.: La fascination de l'Islam, P. C. M., P. 97.
(٩) أحمد زايد : نفسه ص ٥٦ .
(١٠) نجيب سرور : ياسين وبية ، مكتبة مذبذوب ص ٨ .
(١١) Duvignaud, J. Sociologie de l'Art P. U. F. Coll. Sup. Paris, 1972, P. 30.
(١٢) Lukács (g.): Soljenitsyne, idées, nrf. Gallimard, 1970, P. 10.
(١٣) الدكتور رفعت السعيد : تاريخ الحركة الاشتراكية في مصر ١٩٠٠ - ١٩٢٥ - الطليعة - بيروت ص ٥٦ .
(١٤) سرور : نفسه ص ٩٣ .
(١٥) Laroui (A.): I deologie Arabe Contemporaine; Maspero, Paris (1967- 1977) P. 173.
(١٦) سرور : آه يا ليل يا ليل - ص ١٢٩ .
(١٧) سرور : نفسه - ص ١٣٨ .
(١٨) سرور : ياسين وبية - ص ١٨ .
(١٩) سرور : قولوا لعين الشمس ، ص ١٦٤ .
(٢٠) سرور : ياسين وبية - ص ١١ .

الوافع والتاريخ

قراءة في «باب الفتوح»

يحدد الفنان العلاقة بينه وبين التاريخ وفقا لوعيه بالسياق الاجتماعي التاريخي لواقعه ، وللدور الذي يلعبه في هذا السياق . وتتفاوت درجات الوعي بين الاستغراق في الحدث التاريخي واستعادته في نسق جمالي يدل على الحدث كما وقع في الماضي ، أو تحويره بما لا يخرج به عن سياقه الأصل . وقد يتصاعد وعي الكاتب إلى حد امتلاك نظرة نقدية تأملية ، تتيح له قدرا من الانفصال . ومن ثم قدرة على ربط الماضي بالحاضر ، والوصول إلى القوانين الكلية التي تحكم حركة التاريخ لها نعرفه بفلسفة التاريخ . ولعل التفرقة الاصطلاحية في استخدام لفظة تاريخ في اللغات الأوروبية تلي الضوء على هذا الاختلاف الجوهرى ، إذ تفرق اللغة الفرنسية مثلا بين استخدامين متميزين لكلمة *histoire* ، حيث يمكننا الإشارة إلى أى حدث وقع في الماضي وأثر على الحياة السياسية والاجتماعية بوصفه حدثا تاريخيا . ويكون التاريخ ، وفقا لهذا الاستخدام ، هو معرفة ما وقع في الماضي بوصفه ماضيا فحسب ، وليس ثمة ما يربطه بحاضر الأفراد في المجتمع أو مستقبلهم . ويرتبط هذا النوع من المعرفة بالنظرة الموضوعية ، ومن هنا فإنه يلقى في بعض جوانبه بالمعرفة الناتجة عن العلوم الطبيعية والكيميائية والبيولوجية . أما الاستخدام الثانى للكلمة فيدل على كيفية معرفة أخرى هي ما نسميه بفلسفة التاريخ ، على نحو ما تظهر في أعمال ابن خلدون أو القديس أوغسطين أو هيجل أو ماركس على سبيل المثال .

إعتد العثمان

هذا التضخيم الذى يتبع مداه ويمتد ليصل عند أجيال تالية إلى درجات عالية من التفاعل والكشف .^(١)

ومن المسرحيات المهمة التى نستلهم التراث التاريخى مسرحية «باب الفتوح»^(٢) لـ محمود دياب . وترجع أهمية هذه المسرحية إلى تحقيقها شروط المسرحية التاريخية بمفهومها الضيق ، حيث يتراجع دور البطل الفرد المحرك للتاريخ ، فى حين تتساوى أهمية شخصيات المسرحية . وكلما اقتربت المسرحية من هذا المفهوم ازداد تلاحم الفرد مع الجماعة ، إلى درجة التلاشى التام فيها ، بحيث يصبح البطل الحقيقي هو الجماعة ذاتها .^(٣)

تواجهنا مسرحية «باب الفتوح» ، فى مشهدها الافتتاحى بمجموعة من الشباب المعاصر ، يتبادل أفرادها أدوار البطولة مع شخصية تاريخية من ابتكارهم هي شخصية أسامة بن يعقوب ، الفنى الأندلسى القادم إلى المشرق للقاء صلاح الدين الأيوبي ، وهو فى حقيقة الأمر تجسيد خيالى لمراحل تطور وعى المجموعة المعاصرة ، ولامتداد جذوره فى الماضى . وتبدأ المجموعة باستعادة لحظة تاريخية باهرة ، تمثل انتصار صلاح الدين على الصليبيين فى موقعة حطين ، واسترجاع بيت المقدس . ولكنهم يحددون بجلاء علاقتهم بتلك اللحظة ، فهي ليست علاقة انبهار ونأس عظيم على ما انقضى ولم يبق منه سوى الحسرات وتلال من الأحجار ، (ص ١٢) ، بل هي لحظة مواجهة تسقط فيها أسوار الوهم ، وتتكشف الحقيقة سالفة ،

إن كلمة تاريخ تستخدم فى هذا النمط الفكرى الفلسفى للإشارة إلى الأحداث المستقبلية ، فى حين يحتل الماضى لدى هؤلاء المفكرين أهميته من حيث كونه مؤثرا ومشكلا لصورة المستقبل . ولا يمكن مركز الثقل فى هذا النمط الفكرى فى التعرف على الشكل الخارجى لأحداث المستقبل بقدر ما يتمثل فى القوانين الداخلية التى تحكم قيم الأفراد وحياتهم وسلوكهم فى الماضى والحاضر والمستقبل .^(٤)

وإذا كان الحدث التاريخى يفقد هويته التاريخية ، كما يقول أرسطو ، بمجرد دخوله فى إطار العمل الأدبى ، فيكتسب عندئذ هوية أدبية جديدة فى السياق الفنى ، فإن العلاقة بين الكاتب والتاريخ تظل واحدا من أهم العوامل المحددة لقيمة العمل الأدبى ، كما تدل على درجة تطور وعى مبدعه .

وتراثنا المسرحى يحفل بحصيلة ضخمة من المسرحيات التاريخية ، يرتبط بعضها بالمعطيات المباشرة للتاريخ ويقتصر عليها ، بدءا من مباحثات أحمد شوقى الشعرية فى «مجنون ليل» و«عنترة» و«مصرع كليوباترا» و«على بك الكبير» و«فيلز» ، ومسرحيات عزيز أباظة : «العباسة» و«ليس ولبنى» ، ومسرحيات على أحمد باكثير : «سر الحاكم بأمر الله» و«إخناون ونفرتين» وغيرها من المسرحيات ، فى حين يرتبط بعضها الآخر برؤية مغايرة للتاريخ ، تفجر المادة التاريخية من باطنها لتطلق قواها الإيجابية الكامنة والكاشفة لأبعاد الحاضر ، والمتفاعلة مع عناصره فى الوقت نفسه . ولعلنا نجد فى مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم أولى شرايات

وبدبهي أن يتفق التجسيد المسرحي لهذا الطرف في الثنائية مع الفكرة التي يعبر عنها ، فيظهر على السطح المستوى من مقدمة الخشبة في مواجهة المجموعة المعاصرة ، بجلى على أحد تلاميذه وقائع الحركة التي نمت منذ وقت وجيز ، في حين يعبر الضوء المسرح ، دلالة على بداية الكشف والمواجهة .

ولا يقتصر تحقيق ثنائية التاريخ الرسمي المدون - التاريخ الحقيقي المهمل - على مستوى الشخصيات فحسب ، بل يتحقق كذلك على أكثر من مستوى من مستويات الأبنية الداخلية في المسرحية ، فيظهر على مستوى الصياغة اللغوية بشكل عام ، كما يظهر على مستوى البناء اللغوي الصغرى . وتقوم اللغة في هذا السياق بتجسيد الصراع بين قطبي الثنائية ، بين « المثقف العضوي » الذي يرتبط وجوده بتكون طبقة جديدة متقدمة ، و« المثقف التقليدي » المرتبط بمصالح الفئة الملتزمة حول السلطان^(١) . إنه في الحقيقة صراع بين الصياغة الأصولية التقليدية (أصول الكتابة يا غلام - كما يقول المهاد لأحد تلاميذه - لو تخلينا عنها .. ما بلى لنا شيء نذكر به) (ص ٢٧) ، وصياغة أخرى متناولة . من هنا يقترن التغيير في طريقة التعبير بالتغيير في طريقة التفكير أو طريقة النظر إلى الأشياء .^(٢) إن المهاد يعبر عن الواقع الثابت الذي يقوم به الماضي والحاضر معا ، أى أنه يعبر عن وجهات النظر القديمة في تصور الحياة ، وعن الممارسة الكتابية المرتبطة بها ، والامتداد إلى الحاضر . أما أسامة فإنه يسمي إلى تغيير الفكر السياسي والاجتماعي ، والدعوة إلى قيم يرى أن « عظمة الأمة » لا تقوم إلا بها ، لذلك فهو يتحرر من قيود الماضي ، ويتنكر أسلوبا جديدا هو - كما يقول « زياد » تلميذ المهاد المتمرد على أستاذه :

زياد : أنت لم تضع في كتابك شريعة عظيمة للحكم فقط .. وإنما أنشأت به كذلك أدبا جديدا .. هو ظفيرة فوق كل ما عرفت من أدب . (ص ١٢٨) .

إننا نتعرف - من خلال المهاد - على الطرف الأول لهذا الصراع اللغوي والمفهومي Conceptual كما يلى :

زياد : (يقرأ ما سبق أن أملاه عليه المهاد) جاء يوم الجمعة ، رابع عشر من شهر ربيع الآخر والفرنج سائرون إلى طبرية .. بقضهم وقضيتهم .. وكأنهم على البقاع من حفيضهم .. وقد ماجت خضارهم .. وهاجت ضراغهم .

المهاد : (يتابع الإملاء) وقد وقدت الهاجرة .
زياد : (يقرأ ما كتب) وقد وقدت الهاجرة .
المهاد : نعم وقد وقدت الهاجرة .. (يجلى) فأهبت الفئة الكافرة ... (يتوقف) .
زياد : (يقرأ ثانية) وقد وقدت الهاجرة .
المهاد : (يجلى) وحجز الليل بين الفريقين (يتوقف) . العبارة لا تعجبه ولكنه يصبر عليها) والله لأتركبن هذه العبارة غير مسجوعة .. أكتب يا غلام (يجلى) وبات الإسلام للكفر مقابلا .

زياد : (يكاتب) مقابلا .
المهاد : والمهدى للصلال مراقبا .
زياد : (يكاتب) مراقبا .
المهاد : (يبحث عن عبارة يضيفها) .. و .. و ..
زياد : (في معاونة الشيخ) والإيمان للشرك محاربا .
المهاد : محاربا .. لا بأس .. اكتبها .. فهي إن لم تنفع فلن تضر . (ص ٢٥ - ٢٦) .

إن التعبير الصوتي في هذا المشهد يحمل مكان جميع الوظائف التي تؤديها أشكال التعبير المسرحية الأخرى ، فتصبح اللغة بوليتكنيكية Polytechnique ، أى لغة متعددة الوظائف الفنية ، تنقل - على مستوى الشكل - الافتعال والتزييف والتزدي في تكرارية راكدة ، تؤدي خلال وسيط هو زياد ، فتخلق مسافة مادية ونفسية نقبضة للتدفق التلقائي والتعبير الحسي ، كما تنقل - على مستوى المضمون -

فتكتسب الذات الجماعية المعاصرة المتحدة بالذات التاريخية وعيا جديدا كان خافيا وراء حجب الزهو الزائف أو الاستخذاء المهين ، وضائعا في صخب معارك السلاح أو قمع الكلمات الجوفاء . وتتأهب المجموعة - بما اكتسبت من زاد - لشق طريقها في غياهب المستقبل بكلمات أخرى ، تتوصل المجموعة المعاصرة إلى حقيقة أن التاريخ لا يموت بل يمكن بعثه وخلقه مرة أخرى ، وجعله امتدادا في العمق للحاضر ، وحاويا - في نفس الوقت - لرسالة توجه خطى المستقبل .

إن عملية الكشف عن كل أبعاد الوعي الممكن لدى تلك المجموعة يتخذ خطا دراميا متصاعدا ، يستل بطرح طائفة من التصورات حول التراث التاريخي ، تتراوح بين قطبي الرفض والقبول :

الشاب الخامس : تاريخنا حافل بالبطولات .
الشاب الأول : بل نحن لا نعتنا بطولات التاريخ في شيء إلا أن نجعل من أنفسنا بالونا مرة أخرى ونخلق في الخيال .

الشاب الخامس : بل التاريخ حقيقة .. وقد نجد فيه المثال .. وربما تبث فينا وقائعته الشعور بالكفاءة وبالقدرة على الفعل .

.....
الشاب الأول : التاريخ عقيم .
الشاب الخامس : بل التاريخ ولود .. وما نحن إلا نتاج الأخير لتاريخ أرضنا كله . (ص ١٢ - ١٣) .

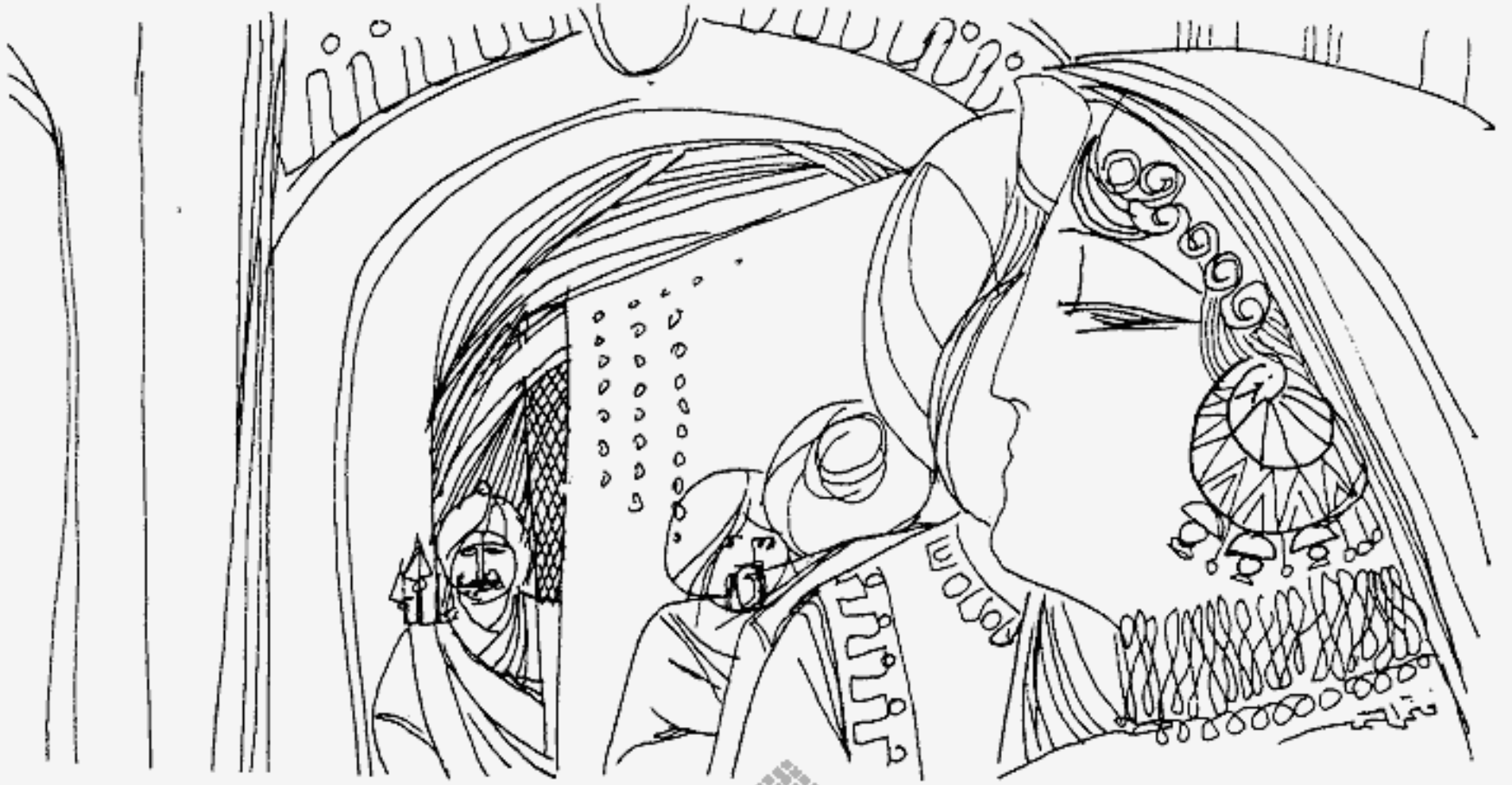
ونخلص المجموعة إلى الاقتناع بأن التاريخ نادرا ما يكذب ، ولكنه متناقض وجبان ، وأنه كثيرا ما يخضع للتزييف ، فيلوى عنق الأحداث مرضاة وزلى لرجال الحكم ، في حين يسقط عمدا من أوراقه أحداثا وبطولات ، فطفل مغمورة ومنسية . ومن خلال هذا الاقتناع تنتهي المجموعة إلى اختيار موقف صريح يتحاز إلى التاريخ الحقيقي المهمل ، تستخلصه من باطن التاريخ الرسمي المدون في الكتب .

الشاب الخامس : لن نقرأ التاريخ كما كتب يا رفاق .. ولكننا سنعيد صنعه .
الفئة (٢) : وكيف نعيد صنعه وليس يوسعنا أن نعيده هو نفسه ؟ !
الشاب الخامس : أعني أن نعيد صياغته .. نتخلله على هوانا .. نرد إليه ما أنقص منه .. ونستعيد منه ما لا نقيه .. بكلمة مختصرة ، نصنع الحقيقة . (ص ١٤) .

إن صنع التاريخ إذن فعل إرادي وإيجابي مؤسس على الخلف والإضافة ، شأنه في ذلك شأن أى فعل إيجابي في الحياة . وإذا كان التاريخ - الماضي يقبل تدخل الإرادة ، ولو في إطار التصور الخيالي ، فن الأخرى أن تصبح الإرادة عنصرا فعالا في صنع التاريخ - المستقبل ، ومن هنا تتحول المسرحية إلى نوع من التدريب العمل على تمثيل الحقائق .

تبدأ الجماعة تدريبها العمل بلعبة داخل اللعبة ، أشبه ما تكون بالسكودراما ، فتتعرف من خلال مقترحات أفرادها على الملامح الجسدية والنفسية للشخصية التاريخية ، أسامة بن يعقوب . إنه لائر عري ، هارب من مطاردة أمير أشييلة قبل سقوطها ، يسمي إلى لقاء صلاح الدين . وهو شجاع وذكي ، وعنيد في الحق ، لا يكذب أبدا ، وغير عاشق لذاته ، وله قلب شاعر وحسن . وهو رسم وفدائي عند الضرورة ، يحمل كتابا رصده فيه خلاصة فكره . عندئذ يستوى البطل على أعلى مستويات الخشبة ، ويحدد الإرشادات المسرحية ظهوره في ظلام الخلفية في أعلى التل ، ونلاحظ هنا دلالة المكان وكأنه قد تخلق في أحوار الوعي المعتمة قبل أن تداهمه بقعة الضوء فصر بصريا عن انفصالة عن وعي الجماعة وولوجه دائرة الصراع مع الواقع التاريخي .

إن أسامة يحدد بوضوح هدفه ، فهو قادم للقاء صلاح الدين كي يسلمه فكره بمنحها القائل سيفه ، لكنه لا يلتقي بصلاح الدين بل يواجه بالمهاد المورخ التقليدي ، الذي يمثل القطب الآخر في ثنائية التاريخ الحقيقي - التاريخ المدون .



إننا نتعرف على أفكار أسامة من خلال متابعة المجموعة المعاصرة لحركة عيني الهاد وهو يقلب أوراق الكتاب ، فتنتطق المجموعة ما يقرؤه ، في حين يقتصر هو على التعليق في استخفاف واستهانة ، ولا يكف عن مقاطعة السياق ، ومحكمة الأفكار الجديدة بمنطق الأفكار القديمة ، الأمر الذي يشي بموقف مبدئي متشكك ومضطرب ، ورافض لإقامة أي شكل من أشكال الحوار مع نتاج فكري يتحرك في اتجاه المستقبل .

الشاب الخامس : (في متابعة لحركة عيني الهاد) جفت حقول القمح قبل أن تنمو السنايل .. وما عادت الأبقار تغطي اللبن .
المجموعة : أمشيته الله أن تقتلنا جوعاً .. أم أنا إذا شئنا أن نلهو لم نرو حقول القمح .. وغفلنا عن إطعام الأبقار .
هذه فرورة .

الشاب الرابع : إني أمنيح الله قلبي عن طيب خاطر .. أما إرادتي فإني أحتفظ بها .. طالما أفي مسئول عما أفعل .

الهاد : ما شاء الله .. إن الفتي يتناول على خالقه .. غيب الله سعيك يا بن يعقوب .

المجموعة : إني أحمل رسالة ..
الهاد : ويستخدم لغة الأنبياء . (ص ٤٢) .

إن هذه المعالجة الفنية تشير - فضلاً عن توحيد أسامة مع المجموعة المعاصرة - إلى انتفاء أي علاقة إيجابية بين المشكلات التي تفرق عقل البطل (المثقف العضوي) ، وموقف الهاد (المثقف التقليدي) ، بما يؤكد - مرة ثانية - نبات العلاقة الاجتماعية بين شريحتين اجتماعيتين متبايزتين في كل من الماضي والحاضر على السواء .

لقد أدرك أسامة منذ هربه من أشيلية استحالة تحقيق أفكاره ، وإن كان إدراكه ذلك لم يفارقه الرجاء والتطلع إلى التصالح مع العالم إذا ما تبني صلاح الدين أفكاره . ولكن التصاعد الدرامي للأحداث يؤدي إلى تبدد ذلك الوهم تبداً نهائياً ، ويقوده إلى عالم التراجيديا ، حيث تعادل الفكرة الحياة . وهو إذ ينطق بها ، يفقد حياته بسببها ، لأنها تضعه في مواجهة قوى لا قبل له بالتصدي لها أو مغالبتها .

نحول التاريخ إلى مقولات لغوية فارغة من الدلالة ، نجيب الفعل الحقيقي الهائل الذي يحدث خارج المسرح ، والذي تشهد آثاره في الخلفية من خلال حركة الأسرى والجنود . إنه الفعل الذي يتم بشأنه الكلام ، ولكنه كلام لا يلتقي بالفعل . بل على العكس يقيم حاجزاً دون توصيل الحقيقة بشئ مستوياً ، حقيقة المعركة ، والحقيقة التي يحملها أسامة في كتابه ، ومن ثم يحدد فنياً طبيعة العلاقة بين أسامة والمجموعة المعاصرة في جهة ، وبين الهاد ورجال السلطان في الجهة المقابلة .

وتعاود هذه الصياغة ظهورها لحظة بلوغ أزمة البطل ذروتها ، إذ يضيق حصار جنود أشيلية . وجنود سيف الدين قائد حرم السلطان ، لأسامة ، ويصبح جلياً أنه يسير في طريق مسدود ، (كما أشار أحد أفراد المجموعة المعاصرة) ، وأنه مقبل لا محالة على نهايته المأساوية الوشيكة . في هذه اللحظة الحرجة يظهر الهاد منشداً :

الهاد : رأيت صلاح الدين .. أفضل من غدا .. (سكتة) .. رأيت صلاح الدين أفضل من غدا .. وأشرف من أضحى .. (يفكر) وأعظم .. (يفكر ثانية) وأشرف من أضحى .. وأكرم من أمسى .. (ثم يضيف) .. وقيل لنا .. في الأرض سبعة أنجر .. (يفكر) ولنا نرى إلا أصابعه الخمسة ... (ص ١١٨) .

إن دخول الصياغة التقليدية في الحدث عند هذه النقطة من احتدام الصراع تعادل درامياً انتصار الفئة الملتزمة حول السلطان ، التي تشكل - قلاعاً لا يمكن اختراقها ، (ص ١١٤) ، وبعد انتصارها إعلاناً بانتهاء دورة من دورات الصراع ، تعود الأمور بنهاية اكتمالها إلى سابق عهدها ، بمعنى استئناف السائد والمنوئ ، إلى أن يبدأ الصراع جولة جديدة بمعطيات مغايرة .

أما اللغة عند أسامة لتمثل أزمة وجود لا تحتمل الذل أو الهلر . إن الكلام عنده يعادل الحياة ، فهو هارب ومطارد ، ومعرض في أي لحظة لأن يياخته الجند نتيجة إصراره على إبلاغ السلطان خلاصة فكره التي ضمنها كتابه «باب الفتح» . وكما أن الهاد يستخدم وسيطاً لتدوين الوقائع التاريخية ، على نحو يؤدي إلى انفصال اللفظ عن المعنى ، كذلك يقوم بدور مشابه بين أفكار أسامة والسلطان ، فهو الوسيط الذي يستقبل الفكرة بحكم وظيفته في بلاط السلطان ، وانتائه إلى الدائرة الضيقة المحيطة به ، لكنه في الحقيقة وسيط غير قابل للتوصيل .

ولكن ما الذى يعطى الفكرة تلك القوة الزهية ويجعلها معادلة للحياة ؟ هل يرجع ذلك إلى أن الأفكار تتحول إلى قوة مادية إذا ما آمنت بها الجماعة ؟ أم لأن الفكرة عندما تشكل ألفاظا وجملا ، أى تصبح كلاما ، تنفصل عن حياة صاحبها ولا تموت بموته ، وإنما تتحول إلى شيء لا يتعكس ولا يمكن رده ، شيء له كينونته المستقلة ، وقانون حركته الخاصة ؟ كذلك الزمن الذى نسلمه إلى الكلمة ، لا يمكن أن يعود ثانية ، إن خلقه نهارى كما يقول «رولان بارت» .^(٧)

لذلك كله نختل الكلمة المنطوقة والمكتوبة أهمية كبرى ، ويصبح للغة تاريخ وتقاليد وأصول مرعبة ، شأنها فى ذلك شأن الظواهر الاجتماعية كافة . وهى تبقى كذلك إلى أن يحدث فيها نوع من التغير والابتثاق نتيجة تطور اجتماعى يقتضى لونا مغايرا فى التعبير عن فكر جديد . وقد يحدث هذا الابتثاق بصورة فردية سابقة عن أوانها ، فيظل معزولا منفيا ، إلى أن تتضافر عوامل كثيرة تاريخية واجتماعية ، وعوامل أخرى راجعة إلى طبيعة اللغة ذاتها ودرجة تعجزها ومرونتها ، فيصبح المنفى والمعزول حقيقة يومية معتزلا بها ومتعارفا عليها ، تظل فى انتظار ابتثاق أخرى وتغير جديد .

وبناء على هذا تكون مأساة أسامة هى مأساة الكلام المحتجز الذى يفرض ضرورة تحرره فى زمن غير زمانه ، زمن محكوم بحتمية الانقضاء . إنه مدفوع بقوة لا تقاوم ، إلى إبلاغ الرسالة التى يؤمن بعذالتها ، ودفعه أخلاق وجهالى فى نفس الوقت ، يتمثل فى رفض السائد ومحاولة إحلال النظام محل الفوضى عن طريق الرؤية السياسية والفنية ، ولكنه يسقط فى هوة وهم كبير يغيب فى أعوارها الوعى بحقيقة الظروف الموضوعية التى تحكم عالمه . إن نقاءه ومثاليته تحددان موقفه من العالم ، وتجعلان الواقع ، الذى لا يتوافق مع مطالبه الأخلاقية وقبحه المطلقة ، حقيقة سلبية يرفضها منذ البداية ، ويسعى إلى تغييرها دفعة واحدة ، وإلها أن فى استطاعته فرض نظامه الخاص ، ولكن سعيه الفردى ينهى إلى الإحباط ، فى حين تتعرض أفكاره لإجهاد مبكر ، فلا يبقى من كتابه - الذى أحرق رجال السلطان نسخته الأصلية والمستنسخة - سوى صورة ضبابية فى ذاكرة زياد تلميذ المؤرخ ، الذى آمن بأفكار أسامة ، وعاهده على دعوة الناس إليها .

إن خيوط الوهم تمتد فى حياة أسامة الماضية ، وتعود أطرافها إلى مرحلة سابقة على زمن الحدث الدرامى . ثم تتجمع وتشابك لتسج مأساة الوهم واكتشاف الحقيقة . وفى لحظة ضباب وتأزم يستعيد البطل حياته الماضية ، فيلقى الضوء على هذا الجانب منها :

أسامة : حين خيرنى الأمير ..

الجموعة : أمير أشيلية ..

أسامة : بين أن أكف عن أفكارى التى أسماها جنونا وأقبل منصبا فى الديوان .. أو أن أسجن .. كانت الأمور واضحة أمامى وصرح كفى فى ضوء الشمس .. نصحتنى أمى بأن أقبل المنصب هى لاتطبق من الحياة الحدين .. الساخن والبارد .. ولا ترضى إلا بالوسط الفاتر ... قلت أسجن يا أمير . (ص ٧٥)

إن مأزق البطل يتمثل فى ذلك التعارض اللفظى بين الحد الساخن والحد البارد ، على مستوى البنيات اللغوية الصغرى ، الذى يتجاوب مع التعارضات التالية الأخرى فى بنية النص المسرحى بشكل عام ، إن تقسيم الكون بهذا الشكل المطلق ، الذى هو وليد المفهوم ثنائى ونظام تناقضى بين التاريخ الحقيقى والتاريخ المزيف ، الموقف الانتهازى النفعى - الموقف الأخلاقى المثالى ، الخير المطلق والشر المطلق أو بعبارة النص :

حرب أو استسلام

ليرة أو خنوع

حياة أو موت (ص ٧٥)

إن هذا التقسيم المطلق بنى كل إمكانية لاتخاذ البطل سبلا جدلية إزاء الصراع بينه

وبين الواقع ، لمواجهة القوى المناوئة وحيدا متجردا من أسلحته كافة .

إنه يتطوع بتسليم سيفه إلى قائد حرس السلطان عند أول باذرة لقاء بينها : أسامة : (يسحب سيفه فى هدوء) إليك هو - أنا ماأبنت لكى أقاتل . (ص ٥٤)

ويؤدى هذا الموقف المبدئى إلى بقاء أسامة ، المثقف الأخلاقى المثالى ، فى موقف العاجز ، فى حين تعمل قوى الواقع المعارضة على بقاءه فى كينونة عجزه . على نحو يجعل بنهايته المساوية .

ولا تنأسر أزمة البطل على ذلك النظام الفكرى التناقضى وحده . بل تنأسس كذلك على تناقض آخر ، هو التوجه إلى السلطان . عن طريق رجال حاشيته . برسالة تتضمن شريعة حكم للمستقبل ، أنا ماأبنت إلا لأرشد السلطان إلى مايجب صنعه بعد النصير (ص ٣٨) ولكنها شريعة تتضمن بالضرورة نظرة مغايرة لعلاقات ثابتة ، ومن ثم فهى تقتضى فعلا محوريا . ولكن الحركة المحررة يلزمها قدرة على الانفصال حتى تحقق ميلادا جديدا متخلقا فى رحم الماضى . مرتبطا به ومتفصلا عنه فى نفس الوقت . وهو ما لم يقدر أسامة عليه . إن جهده التحررى تغلبه قوة الماضى وعلاقاته الثابتة ، فهو إذ ينشئ نفسه ساهيا إلى ظل السلطان ، يقع فى مجال هيمنته وهيمنة الفئة المحيطة به . التى يتسع مجال نفوذها ليشمل جماعة المتنعين (لجوار العبيد والغلل وصاحبة الخان اليهودية وابنتها الداعرة) ويلتزم شمل الجماعة لتكون دائرة تحيط بأسامة ، وتظل تضيق عليه الخناق خطوة فخطوة . حتى تتحول الدائرة إلى كتلة ينجس فيها أسامة (ص ١٥٥ - ١٥٦) . وهكذا بعد الموت الفيزيائى بمثابة اندحار مؤقت لأفكاره فى الزمن المتقضى . وإن ظلت كامنة فى وعى المجموعة المعاصرة . وقابلة للتعبير عن رؤيتها الخاصة للماضى والحاضر والمستقبل .

إن هذه الدلالة المزدوجة لأفكار البطل نجد تجسيدا فنيا فى التركيب اللغوى للفقرة التالية :

لو أنا أعشقنا الناس جميعا .. ومنحنا كلا منهم شرا فى الأرض .. وأزلنا أسباب الخوف ، لحجبت الشمس - إذا شئت - بجنود يسعون إلى الموت ، ليدودوا عن أشياء امتلكوها واكتشفوا كل معانيها : الحرية .. شرب الأرض .. وماء النبع .. قبر الجدد .. وأمل الغد .. وضحكة طفلة .. تلهو فى ظل البيت .. وذكرى حب .. وقبة جامع .. أدوا فيه صلاة الفجر .. بأوجز كلمة ، عظمت أمة ..

تقدم هذه الفقرة مرتين فى النص : الأولى فى معرض التعرف على أفكار أسامة المدونة فى كتابه (ص ٤٤) ، وتؤدى كل عبارة منها بصوت منفرد من أصوات المجموعة المعاصرة ، نياية عن العهد ، أما فى المرة الثانية فتقدم بوصفها الرسالة الختامية التى تلقى بصوت الجماعة المتحدة ، قبل هبوط الستار (ص ١٥٨) . وتحمل الفقرة فى كل مرة دلالة مختلفة ، فى القراءة الأولى تعبر عن وجهة نظر فردية موجهة إلى الحاكم كى يقيم على أساسها شكلا من أشكال الطوبوية الاجتماعية . وهنا يمكن إخطاها الأول ، ولكن ماإن تتحول وجهة النظر ذاتها لتعبر عن تطور وعى الجماعة . وتوجه إلى «جماهير الناس» ، كما يقترح أحد شباب المجموعة ، حتى يتاح للوعى المضمر فى الرسالة إمكانات للتحقق لم تكن واردة من قبل .

تبدأ الفقرة بجملة شرطية ، تلتق بها عبارات قصيرة ذات إيقاع واضح . ووقف صريح بما يلزم بقطع التعلق عند آخر العبارة . ويبدأ القطع المرتبط بالوقف الإيقاعية اختصاص كل عبارة بقيمة بعينها ، هى الحرية ، وحق الملكية . والأمان ، ولكن جواب الشرط ، وهو القوة والسيادة المتمثلة فى الذود عن الوطن حتى الموت ، يمنع لامتناع حصول القيم السابق ذكرها ، التى يرتبط تحقيقها بإرادة الحاكم والفتنائه . ومن هنا تتلى عظمت الأمة ، وهى الغاية النهائية ، كما تتلى أشكال أخرى من الانتماء الاجتماعى على مستوى الفرد والأسرة والدين . وبديس أن يرتبط الفعل فى القراءة الثانية بإرادة الجماعة وسعيها لتحقيق هذه القيم .

وقد يحدث تصدع آخر في الواقع نتيجة فعل إرادي يتمثل في الانفصال عن الجدور الطبقية في مسرحية «البيت القديم»^(١١)، ينتهي بالبطل، ابن ساعي البريد الذي يسعى إلى الزواج من ابنة الباشا السابق، إلى اكتشاف إصابة العروس بالعتة، فيقرر بأن الفرار من الماضي فرار من الحقيقة وتزييفها.

كذلك فإن للماضى - الأب - سطوة لاتغالب، إذ إن غيابه في «الزوجة»^(١٢) يسلب الابن حقوقه كافة، ويصبح مصيره معلقا بظهور براءة والده من جريمة لم يرتكبها، ولاسيبيل إلى إثبات براءته بسبب تواطؤه أهل القرية - القتل منهم، والانتهازيين والسليبين على السواء - وإجتماعهم على التسرع على الجريمة، وإهدار حقوق أسرة «أبو شامة»، الذي تزلزل إشاعة عودته الوشبكة، واقتراب ساعة القصاص، استكانة الضمائر الآثمة والمتواطئة، فيتسابقون إلى رد الحقوق إلى أصحابها.

وعندما يصل الابن إلى يقين بشأن الماضي، ويتمكن من التخلص من الإحساس بوزر الانتساب إلى ماض آثم، عندئذ يقدر على تحديد علاقته بواقع القرية، والانطلاق إلى بناء حياته وحياة أسرته على أساس كرم.

وتظهر سطوة الماضي، بنفس المفهوم، مرة ثانية في مسرحية «أرض لا تبت الزهور»^(١٣). إن روح الأب المقتول غيلة تهيمن على قصر ابنته الزباء، وتدفعها إلى الانتقام لدمه المهدر، ولكن الوفاء بذلك العهد - الذي يتم فيها يشبه العطف الشعائري دلالة على قوة ارتباط بالماضي تبلغ مرتبة القدسية - يعنى، في الوقت ذاته، الولوع إلى عالم المأساة، حيث تنمو بذور الحقد ملقبة بظلالها السوداء على حياة الزباء فتجث حياتها بنفسها، محقة المقولة الشهيرة «يبدى لا يد عمرو».

إن التوظيف المسرحي للأسطورة التاريخية يفيد في هذا السياق لمجرم الكاتب لتأثير الماضي غير المحدود.

وإذا كان تحديد العلاقة بالماضي يقتضى هذا العناء كله فإن التعامل مع الواقع يمثل حركة بالغة التعقيد والتشابك، تكتنفها محاذير ومزالق لا نهاية لها، تتمثل أحيانا في تضالفرقوى تتساق بدافع المصلحة الآنية إلى إخطاء الحقيقة إلى ظلم يهدد حياة الفرد ووجوده، كما في «الزوجة» وإذا كان «صالح» في المسرحية الأخيرة، قد استرد حقوقه ونصالح مع عائلته نتيجة تطور موقف خارج عن إرادته، فإن التصدى لظلم آخر يتوعد أسرة مات عائلته فيدعى شقيقه الحق في ملكية أرضها معتندا على وثيقة مزيفة، لايم هذا التصدى في مسرحية «رسول» من قرية نمرة^(١٤) إلا بمن فادح، إذ يزلزل مقتل الابن الأكبر للإمرأة، في حرب ١٩٦٧، أهل القرية جميعا، ويدفعهم إلى الوقوف في وجه مختصب الأرض. إن خط تصاعد حمى المعركة على مستوى الوطن يتوازي مع خط التصدى على الأرض في القرية، في حين يحدد مقتل «فكري أبو إسماعيل» في الحرب تحول المعركة إلى القرية، وضرورة مواجهة العناصر الانتهازية في داخل القرية ذاتها.

ولا تقتصر مواجهة الواقع على التصدى للثبات انتهازية تحيط بالسلطان في «باب الفتوح»، أو متواطئة في «الزوجة» أو معتدية في «رسول» من قرية نمرة، بل يتطلب - في المقام الأول - مواجهة الذات والقضاء على سلبيتها. إن السلبية جريمة يرتكبها الفرد في حق نفسه وحق المجتمع على السواء، ويقتضى التكفير عنها مواجهة صريحة للذات بجنا عن الحقيقة في داخلها، تلك الحقيقة التي يسعى إلى امتلاكها أهل القرية في «ليالي الحصاد»^(١٥). إنها «سنيرة»، الحقيقة المراوغة الخلب، تتأني على الامتلاك وتبرز ألف قناع تحي وراءها وجهها الحقيقي. إنها تظهر في كل مكان ولا مكان لأنها ليست خارجنا بقدر ما هي في داخل نفوسنا.

إن السلبية وعدم القدرة على مواجهة الذات تتجسد مسرحيا في «الرجال لهم رؤوس»^(١٦) على هيئة جثة بدون رأس، يتسلمها «الرجل» في طرد من مجهول. إن النهب من مسئولية مواجهة الواقع ومواجهة الذات يهدد مصير الرجل، ويطارده كجثة مجهولة الهوية، نحني تلقائيا بتحول الرجل إلى المواجهة أو «الطريق

إن الحل الذي يطرحه النص المسرحي يتمثل في قدرة الذات الجاهية على الاستفادة من التجربة التاريخية. دون الوقوع في أسر الماضي أو الانفصال التام عنه. وإذا كان البطل التاريخي قد انتهى محبطا نتيجة كونه مردودا إلى زمن متقصر. ونتيجة كونه خاضعا لعلاقاته الثابتة برغم تقدم وعيه، فإن المجموعة المعاصرة تملك - في حدود تكوينها الدرامي - وفي إطار البناء الفني للمسرحية بشكل عام - أن تدخل الزمن في الماضي وتخرج منه إلى زمن مفتوح وممتد وقابل للتجريب. من أجل تحقيق أقصى درجات الوعي الممكن، والفعل الممكن.

• • •

إن تحليل مسرحية «باب الفتوح» يكشف عن العناصر الأساسية المكونة لرؤية العالم عند محمود دياب، التي تشكل نسقا ثابتا لعلاقة ثلاثية بين التاريخ - الواقع - المستقبل. وتتغير العلاقة بين عناصر تلك الرؤية خلال مراحل إنتاجه المختلفة وتنوع أشكال إبداعه الأدبي بين المسرحية والرواية والقصة القصيرة، وإن احتفظت بعناصرها الأساسية.

هناك دائما قوة معنوية هائلة، غائبة بوجودها المادى حاضرة بشكل صريح أو مضمّر، ومؤثرة بحكم أنها واقع أولي أصلي لا يتعكس، بمعنى أنها تاريخ يسري في اتجاه واحد. ما يحدث بعده ناتج عنه. إن أقدميته تصنع شرعيته، التي يولد تحطيمها زلزلة رهبة قد تؤدي إلى الدمار أو الضياع. ومن هنا تستمد تلك القوة تأثيرها غير المحدود على مجريات الأحداث ومصائر الشخصيات، وتتحلى في أشكال عدة، قد تحمل ظلالا ميتافيزيقية، أو تظهر في شكل سلطة دنيوية أو رابطة أبوية.

لقد تغيرت علاقة دياب بالتاريخ (الله - الحاكم - الأب)، وتراوح موقفه منه بما يعكس حركة الشرعة الاجتماعية التي يمثلها، والتي تغيرت رؤيتها للعالم نتيجة تغير وضعها الاجتماعي.

لقد صاحب قيام الثورة تفتح آفاق النمو الاقتصادي والاجتماعي للجنح المدن من الطبقة البرجوازية الصغيرة والمتوسطة، ولكن الأزمات الاقتصادية التي نشأت عن الحروب المتوالية وغياب الممارسة السياسية الحرة، أدت هذه الظروف مجتمعة إلى ظهور تناقضات في المجتمع المصري، وتراجع شرائح من هذه الطبقة، وفقدانها لموقعها المتقدم الذي كانت تتمتع به في مطلع الثورة^(١٧) الأمر الذي انعكس على رؤية الكاتب في الأعمال الإبداعية لهذه الفترة.

ولعل الإهداء الذي صدر به محمود دياب مجموعته القصصية الأولى، يلقى الضوء على موقف الكاتب في هذه المرحلة:

«إلى من أعلن لورته على الحياة الحاملة الحافلة بالمتناقضات وتبأدى بحياة جديدة، هي حق للجميع، أرفع فيها رأسى»^(١٨).

أما في «أحزان مدينة»^(١٩)، وهي رواية سيرة ذاتية، ترجع إلى فترة مبكرة من حياة الكاتب، فيقدم فيها صورة عالم قديم متناقص ومتناكس، يبدأ في الاهتزاز والنهاوى نتيجة لاحتحام عنصر غريب ودخيل عليه. لقد أدت الحرب العالمية الثانية - واحتلال الإنجليز لمدينة قناة السويس - إلى تغير اجتماعي واقتصادي في علاقات عالم تلك المدن التي ينتمي الكاتب إلى إحداها، وأصبح العالم ينقسم لديه إلى قسمين:

الأهالي: فئة أصلية متناكسة ومتألفة، يشكل تلاحمها النظام والانتماء. الأجانب: فئة دغيلة متنافرة، يؤسس وجودها الفرصى والاعتراب.

إن انسيار عالم الكاتب يتم في هذه الرواية نتيجة تدخل قوى خارجية، يستحيل وقف تقدمها الحثيث الدائب، وتأثيرها في تفسخ علاقات العالم القديم. وهذا هو ما يؤدي في النهاية إلى انفصال ألم عن ماض نهدم، تمثلت فيه كلية الحياة ولبات اليقين، والولوج إلى عالم الواقع الذي تنهم فيه سبل التعرف على الحقيقة.

الصعب كما يقول .

الواقع ، وإن نخل في ميلاد جديد مرتقب ، تحمله ابنة رجل طيب آخر في أحشائها . إنه الحلم أو بشارة المستقبل التي تتوجه بها المجموعة المعاصرة في «باب الفتح» إلى جمهور المسرح ، إنه أمل مشروع في تحقيق الحرية والمشاركة والعدل .

وبرغم تعدد علاقات الواقع ، وانهماء الطرق ، تلوح أحيانا بارقة أمل في تحقيق مستقبل أفضل ، ينتظره الجميع في «اصبغوا الساعات»^(١) ، دون أن يأتي في

• هوامش

١٩٧٨ : ص ٥٨ - ٦١ .

Joll, James, Gramsci; Fontana Modern Masters 1977, pp. 88-104.

(٦) أدونيس ، الثالث والتحول - بحث في الاتباع والإبداع عند العرب ج ٣ ، دار العودة ، بيروت - ١٩٧٨ ، ص ١٢٣ - ١٣٧ .

(٧) Barthes, Roland, Sur Racine, Paris 1960.

الإشارة هنا لعرض كتاب «عن راسين» - صدر به أدونيس ترجمته لمسرحية «فيدرا» التي نشرت في سلسلة «من المسرح العالمي» العدد ١١٨ ، الكويت ، يوليو ١٩٧٩ .

(٨) جمال محمدي حنين : البناء الطبقى في مصر ١٩٥٢ - ١٩٧٠ ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، ١٩٨١ ص ٥٤ - ٦٠ .

(٩) محمود دياب : خطاب من قبل - الدار القومية للطباعة والنشر - ١٩٦٢ .

(١٠) أنزان مدينة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ .

(١١) البيت القديم ، الدار القومية - ١٩٦٥ .

(١٢) الزوينة ، دار الكاتب العربي - ١٩٦٧ .

(١٣) أرض لا تثبت الزهور ، مجلة المسرح ، العدد الثالث ، نوفمبر ١٩٧٩ .

(١٤) رسول من قرية تميرة - روايات الثقافة الجديدة ، يونيو ١٩٧٥ .

(١٥) ليالى الحصاد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠ .

(١٦) المسرحية الثانية من «رجل طيب في ثلاث حكايات» ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ .

(١٧) نفسه ، المسرحية الثالثة .

(١) تعرف اللغة الألمانية التفرقة بين مصطلحين هما

Geschichtlich تتجاوب استخدامها ، إلى حد ما ، مع التفرقة التي تتضمنها الكلمة الفرنسية histoire فيقال Historische Schule للدلالة على الاستخدام الأول ، في حين يقال Geschichts Philosophie كتابة على الثاني .

(٢) لمزيد من التفاصيل عن مراحل تطور وعي الكاتب المسرحي الحديث في علاقته بالتراث راجع :

الدكتور عز الدين إسماعيل ، توظيف التراث في المسرح ، «فصول» مجلد الأول ، العدد الأول ، أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ١٧٣ .

(٣) محمود دياب ، «باب الفتح» ، منشورات وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية - ١٩٧٤ .

(٤) Goldmann, Lucien, The Hidden God, Routledge and Kegan Pout, London 1964, P. 348.

(٥) يطلق مصطلح «الثقافة المعنوية» على ميدان الثقافة الذي يصوغ إيديولوجية طبقية أساسية حاكمة أو صاعدة نحو الحكم في كتلة تاريخية معينة ، في حين يرتبط «الثقافة التقليدية» بطبقة زائلة أو في طريقها إلى الزوال . ولكن كثيرا ما يحتفظ المصطلح التقليدي بدور مؤثر ، نتيجة انتباهه إلى تنظيمات أو مؤسسات قوية ، فيبدو يظهر ممثل الاستمرارية التاريخية أو المحافظ على التقاليد الدينية أو الاجتماعية . لمزيد من التفاصيل راجع :

الدكتور الطاهر نيب ، سوسيولوجيا الثقافة ، معهد البحوث والدراسات العربية ،

بسم الله الرحمن الرحيم



أسستها أحمد محمد إبراهيم ١٩٣٨

دار نهضة طلبة
للطبع والنشر

محمد ومحمدي إبراهيم وشركاهم

تقدم لقراءها مختارات من فنون المسرح

فن الكاتب المسرحي
المسرح الحي
إعداد الممثل
الروايات الإبداعية
بين إسبن ونسيكوف
مهرجانات الفصل الواحد
«سيد البنائين» لاسبن

ومن مؤلفات الأستاذ ثروت أباطة

ترجمة : دربي خشبة ١٨٠ ق
ترجمة : د. داود حلمي ٧٥ ق
ترجمة : د. زكي العشماوي ١٧٥ ق
ترجمة : أسعد حلمي ٧٥ ق
على مصطفى امين ٥٠ ق
ترجمة : محمد عوض ٥٠ ق
ترجمة : صلاح عبد الصبور ٣٥ ق

« تقوض من ذهب ونحاس » ١٢٥ ق
« خيوط النساء » ١٢٥ ق

ومن مؤلفات الدكتور
محمد مندور

في المسرح المصري المعاصر ٧٥ ق
مهرجانات شوقي
(٣ حلقات) ١٥٠ ق
مسرح نوري الحكيم ١٠٠ ق
المسرح العالمي ٧٥ ق
المسرح النوري ٥٠ ق
في الأدب والنقد ٥٠ ق
الأدب وفنونه ١٢٥ ق
الأدب ومذاهبه ٧٥ ق
النقد والنقاد المعاصرون ١٢٥ ق

تليفون : ٩٠٨٨٩٥ / ٩٠٣٣٩٥ / ٩٠٩٨٢٧
تلفاكس : دار النهضة
٩٢٨١٥ / ٩٢٨١٥٠ / ٩٢٨١٥٠

سجل تجاري ١٢٠٤٢٨
سجل مصدرين ٢١٨٥
سجل نقال ٢١

١٨ شارع كامل صدق بالقنطرة - القاهرة

الفارس والاسيرة

والهموم المعاصرة

□ أحمد سمير بيبرس

تبدأ مسرحية (الفارس والاسيرة) لكتابها (الدكتور فوزى فهمى أحمد) بالحديث عن الحرب الناشبة بين المدن اليونانية من ناحية وطروادة من ناحية أخرى . وماجرته هذه الحرب من نوازل ومحن .

إلا أن (بيروس) الحريص على مصلحة شعبه وأمن مدينته . أى أن يدخل مثل هذه الحرب . معلنا أنه لا يمكن أن عيا الإنسان عمره ملفوفا في كفته .

- ٢ -

ومسرحية (الفارس والاسيرة) تنوع على أسطورة (أندروماك) القديمة . كما يذكر مؤلفها . وابتداء فإن هذا التنوع قد أدخل على الأسطورة القديمة عناصر جديدة تناسب مع هموم العصر . على أن هذا التنوع أصبح مطلباً أثراً عند كتابنا المعاصرين . فنحن أميل إلى ألا يلتزم المؤلف المعاصر إطار الأسطورة القديمة بكل دقائقه . لأن ممارسته لشيء من حرية التحوير في هذا الإطار هو المنفذ الوحيد لنشاطه الإبداعي .^(١)

لقد تناول (يوربيديس) شاعر المآسي اليوناني القديم هذه الأسطورة في مسرحيته (أندروماك) . ومن قبله ألف (فيلوقليس) قصة تناول فيها أسطورة هرميونا . كما أن (سوفوكليس) كتب قصة أسمائها (هرميونا) .^(٢)

على أنه لم يصل إلينا كاملاً إلا مسرحية (يوربيديس) . ولقد قام بنقلها إلى العربية الدكتور محمد سليم سالم .

وموضوع قصة (يوربيديس) المتنزعة بالإطار الأسطوري بدور حول وقوع (أندروماك) أرملة (هكتور) أعظم أبطال طروادة في أسر (نيوبتوليموس بن أخيل) . فسرّاها وولد له منها ابن . بيد أنه تزوج بعد ذلك من (هرميونا) ابنة (ميناوس) من هيلانة . تلك المرأة التي ثارت من أجلها حرب طروادة .

لم يكن هذا الزواج سعيداً . كانت (هرميونا) عاقراً . فأنار هذا غيرها وحقدتها على (أندروماك) . ودبرت مكيدة . لقتل طفلها أثناء غياب زوجها . واستعانت بالدها لتحقيق غرضها . ولم ينقذ (أندروماك) وصغيرها من القتل إلا حضور (يلوس) والد زوجها .

نخل عن (هرميونا) والدها بعد تدخل والد زوجها . مما جعلها تحاول قتل نفسها مخافة انتقام زوجها .

وفجأة ظهر (أورست) ابن عمها وخطيبها فبا مضى . وطلبت منه أن يخلصها من ورطتها . وأن يأخذها إلى أى بلد يشاء .

طمأنها (أورست) إلى أنه قد دبر الأمر . وأن زوجها سيكون مصيره القتل بعد أن تنرد على الآلهة . وفعلًا بأنى نعبه .

نتيجة لهذه الحرب وقعت (أندروماك) زوج (هكتور) البطل الطروادى في أسر (بيروس بن أخيل) بطل اليونان الذى صرع (هكتور) .

عاشت (أندروماك) ومعها طفلها في كنف (بيروس) الذى نفر من الحرب . وأراد مدينته أن تعيش في أمن وسلام . وأن تشع فيها الطمأنينة والعدل .

بيد أن نجار الحروب لم يمهله . إهم يريدون خلعه . وأن يقدوا عليه العامة بإشاعة الخوف في القلوب وإثارتها .

تزوج (بيروس) بعد عودته من الحرب منتصراً من (هرميون) التى كانت محبوبة لـ (أورست) مكافأة له على ما بذله في الحرب من شجاعة وبأس . ومن هنا فإن رجالات المدن اليونانية عندما أرادت أن تسلم الطفل الأسير ابن هكتور لقتله . أرسلت (أورست) في هذه المهمة . لما يعلمونه عن غرام (أورست) بـ (هرميون) .

ذهب (أورست) لطلب الطفل في الظاهر . مع رغبته الخفية في استعادة (هرميون) من جديد . وهناك وجد في مدينة (بيروس) ما أسعده . القواد منقسمون . ومنهم من يتآمر عليه لخلعه .

قابل (أورست) (بيروس) وطالبه بتسليم الطفل . ولكنه طلب منه مهلة يتشاور فيها مع قاداته . وأخبره بعد ذلك برفضه أن يسلمه الطفل .

عند ذلك فجر (أورست) قنبلة في حضرة (هرميون) . منها (بيروس) بوقوعه في حب (أندروماك) الطروادية . على نحو أجيح في قلب (هرميون) نيران الغيرة . والرغبة في الانتقام . ومحاولتها قتل الطفل .

حطفت المتآمرات الطفل وسلموه إلى (هرميون) كى تقتله . على أن هذا الطفل الذى ظنت (هرميون) أنه ابن (أندروماك) لم يكن في الحقيقة إلا ابنها . وابن (بيروس) . وهو الذى سبق أن أرسلته إلى والده في الميدان . وفي الميدان قتلت الفتاة التى حملته دون أن تكشف عن سر الطفل . ولما كان (بيروس) قد قتل طفل (أندروماك) الحقيقي فإنه أعطاها هذا الطفل الرضيع على أنه طفلها . بعد أن اهتز قلبه اهتزازاً عنيفاً لما أصابها من حزن .

وكشف (بيروس) عن سر الطفل الذى تريد أن تقتله . ولكن الأوان كان قد فات . فـ (هرميون) قررت أن تخسر الزوج والابن معا . وأن تهرب مع (أورست) . لعلها بهذا تخرج (بيروس) على إعداد جيش يستعيد بها . مكورة بذلك مأساة الحرب الطروادية التى اشتعلت بسبب امرأة فاجرة هربت من زوجها .

تظهر الإلهة (ثيتيس) التي تزوج منها (يلوس) جثة القتيل ، وتأمربدفن الجثة في (دلفي) ، وإرسال أندروماخا إلى (مولوسيا) وتزوجها به (هيلينوس) ، وتبشر (يلوس) بأنه سيصبح إلها خالدا يعيش معها في كهوف (نيروس) في جوف البحر ، وتعلن أن ابن (أندروماخا) سيصبح ملكا على (مولوسيا) ، وسيخرج من صلبه ملوك آخرون يحكمون (مولوسيا) ويشيعون السلام والصفاء في ربوعها .^(٣٦)

- ٣ -

وهكذا فإننا نرى أنه على الرغم من محافظة الكاتب على الشخصيات الرئيسية في المسرحية ، فإنه غير في إطارها ، وفي الهدف من كتابتها ، وفي سير الحوادث والوقائع فيها .

نجد من شخص (يوربيديس) أندروماخا وهرميونا وابن عمها أورستيس . كما نجد إشارات إلى أخيل وهكتور . ولقد أسند دور الشخصية المحورية فيها إلى (بيروس) في حين أن هذا الدور كان مستندا إلى نيوبتوليموس ابن أخيل بن ييلوس . كما أنه وسع من دور الجوقة واستخدم في مسرحيته جوقة طروادية وأخرى يونانية .

ولقد دارت خيوط الحوادث كثيرا في المسرحيتين حول طفل . أما الطفل في مسرحية يوربيديس فإنه ابن الشخصية المحورية فيها من أندروماخا . حيث إن زوجته هرميونا كانت عاقرا . وأما الطفل في مسرحية الدكتور فوزي فهي فإنه ابن بيروس من هرميونا . وشأن بين الموقفين .

في الموقف الأول استغل يوربيديس عقم هرميونا في إثارة الغيرة والرغبة في الانتقام . ودفع الحوادث إلى الأمام . وفي الموقف الثاني استغل الدكتور فوزي فهمي موقف الطفل ذي السر الغامض في اتهام الزوج بعشقه أندروماك .

الغيرة ثابتة في الموقفين . إلا أن الدكتور فوزي وظف الغيرة المشتعلة بأن جعل منها عقدة الأساسية في المسرحية . على نحو خدم به الهدف من كتابة مسرحيته وهو التأكيد على نبذ الحرب . وإقامة العدل . وطمس الخوف في القلوب .

ثم إننا نجد في المسرحية خطا آخر موازيا لخط عقدها الأساسي طرفاه معقودان بين فني وفاة مثلا الجانب المتضائل في المسرحية . وألقيا بالضوء والتنوير على الحوادث الجارية . وفي النهاية أنتجت هذه العلاقة تجاوزا للأحزان . فزواجا مشروعا . فطفلا ولدا . أعلننا عن رغبتها في ألا يعرف الجوع أو العرى أو نجاشي الغد .^(٣٧)

ولقد استغل المؤلف في مسرحيته عنصرا لم يستخدمه (يوربيديس) . وهو طيف (هكتور) البطل الطروادي الذي كان يظهر لزوجته . كان الطيف من صنع خيالها : أندروماك هيلينوس .

أنا في سر برى أترقبه . وفجأة أحس به يطلع مني . ينحني جسدي . وأكاد أسمع رعي وألمى وكأنه يولد مني . ينمو . يكبر . يموت كل ما عرفته عن المحال حين أراه رجلا مكتملا . يقبل عيني . ويغسل بالفرح حزني .^(٣٨)

أحسن المؤلف صنعا عندما استخدم هذا الطيف الذي يظهر لأندروماك كعنصر فعال دافع لعناصر الصراع في المسرحية . استغله المتأملون : داجيموس وإينيوس ومارس . في إشاعة الفوضى بين الناس . وفي قتلهم وإرهابهم . أشاعوا أن (هكتور) يخرج من قبره محتجا على اغتصاب بيروس لزوجته . كي يؤلبوا عليه الناس .

ثم إن هذا الطيف الذي ترسخ وجوده في قلب أندروماك أصبح شخصية حقيقية زارنها ليلا . وعاطبتها بما يريده المتأملون .

من هنا فإن هذا العنصر الجديد الذي أدخله في المسرحية كان ضروريا ومحركا للأحداث .

ولئن أتاح بناء المسرح اليوناني بصورته البدائية البسيطة التي انقسم فيها إلى ثلاثة

أقسام :

- الأودوتوريوم ويجلس فيه النظارة
- الأوركسترا وهو مكان الكورس
- المديح ويقدم عليه التمثيل

فرصة أن يسترعى المشاهد وأن يتأمل . فإن الصورة التي اختارها الدكتور فوزي لمسرحه جعلت من مسرحيته نسيجاً واحدا متلاحما . يشد المتفرج إلى أقصى مدى . هو مسرح ، المستوى المتجانس خشبة المسرح تحطمه بعض الارتقاعات والترحلات . ليس هناك من تحديد سوى أن تبدو بالمنظر بعض الأعمدة اليونانية . وتستغل خشبة المسرح وفق تقسيماتها كأماكن تجري فيها الأحداث .^(٣٩)

لقد أتاح تقديم المشاهد والوقائع على هذا النحو للمؤلف أن يقدم مشاهدته في حرية تامة لا تنتظر معها تغيير مناظر . أو إعادة ترتيب . أو تقريب خروج ودخول إلا في القليل النادر . كل ما هنالك هذه البقع الضوئية التي تتركز على شخصيات المتحاورين . ينتقل المشاهد بعينه من بقعة إلى أخرى ليرى حوارا . أو ينصت إلى (متلوج) تكشف به الشخصية عن أسرارها ، وعن مستقبل فعلها وتصميمها .

أكثر من خمسين بقعة ضوء في المسرحية تعني أكثر من عقد خمسين مشهدا حواريا . دونما توقف . أتاح هذا البقع للمؤلف أن يمزج في مسرحيته بين أسلوب الكتابة للمسرح وأسلوب الكتابة للسينما . المسرحية أشبه بسيناريو فيلم . المشاهد فيه متداخلة . والانتقال بين مشهد ومشهد . أو بين بقعة وبقعة يتم وفق أساليب كتابة السيناريو .

فالفني-مثلا - يتحدث عن الأمن وعن العدل ، وعن الصفات الإنسانية النابعة من قلوب عامة الناس . لتحول بنا بقعة الضوء إلى (بيروس) الحاكم . ليحدثنا في متلوج طويل عن هذه الصفات وعن إيمانه الشديد بها :

« سريري غابات حراب لكني أصفع وجه اليأس . أتجاوز عذاباتي مؤمنا أنه كي تورق سنابل هذي الأرض لنسد دروب الحزن لايد للوطن أن يشيع فيه الأمن . أن يمتد إلى أطرافه الظل ليحمي اليتامى والأرامل من هجير الفقر . أن نردم هاوية البؤس ليلد الحصب طوفان حب يغمر الكون ويغطي نار الحقد » .^(٤٠)

وهكتور يذكر أندروماك بأن للموتى والأحباب الراحلين طقوسا تسكب لهم فيها القرايين . لينتقل المشهد بعد ذلك إلى مشهد قتل الحرب اليونانيين وقت الاحتمال بتقديم القرايين .^(٤١)

وعندما يتحدث الفني مع زوجته عن التأمر ويذكرها بأن المدينة لها دائما مع المكابرين حكايات . وهذه ليست آخر حكاية تعلق الإضاءة على المتأملين داجيموس . وإينيوس . ومارس .^(٤٢)

ولقد كانت يقع الضوء هي الوسيلة الأساسية للتعرف على الشخصيات وعرضها . وهذا أدى بهذه الشخصيات إلى أن تحدث طويلا . ويطول حديثها لتكشف لنا عن نفسها . وعن أفكارها . مما قد يجلب الملل إلى المشاهد .

لقد أمل هذا التصوير على المؤلف رغبته في أن يعيش هموم عصره . رغبته في أن تقول المسرحية شيئا ملتبسا بالهواجس العريضة في مجتمعه . والكاتب القائل هو من لا يستطيع فككا من الغوص وراء مشكلات مجتمعه وعرضها بصورة فيه ترى ماهو موقف مؤلفنا من هذه المشكلات في مسرحيته ؟

- ٤ -

عاش المؤلف مشكلات المجتمع المصري المزمنة مع الحرب والسلام . من هنا كانت هذه المسرحية التي واجهتنا في سطورها الأولى بالحديث عن الحرب اليونانية الطروادية . وماجرته هذه الحرب على المجتمع من نوازل ومصائب .

وإذا كانت هذه الحرب قد انتهت فأول آثارها عدم عودة حبيب إلى حبيبته . ولقد أم لوحيدها . أو رجل عجوز لانه . أو زوجة لزوجها . إنها الحرب المدمرة

البؤس ليس بأن نصك التقود بالكوم ، وليس بالسرقة ولا بالقتل ، بل أن نوسع منابع الثروة في مدينتنا لنحقق اقتصاد عدل .^(١٥)

هذه هي بعض الموموم المعاصرة ، التي سار بها المؤلف في خط مغاير بمسرحيته إلى الحد الذي أقنعنا بالحرق عليها ، وفتح عيوننا على مصلحة وطننا .

- ٥ -

هذه مسرحية ذات إطار أسطوري . والمسرحيات الأسطورية أو التاريخية تتيح للمؤلف حرية الحركة في أن يستخدم كل طاقات اللغة من موسيقية إلى إيحائية إلى دالة . بل إنها تتيح له أن يعبر التعبير الشعري متى أراد ، وأن يستخدم الشعر على لسان شخصياته . وهذا هو ما حاوله المؤلف في كثير من أجزائها . قدم لنا الصورة تلو الصورة التي تؤكد على مراميه ومقاصده . الصورة التي تنفر أو الصورة التي تحب . ولكم وقتت معجبا بكثير من تعبيراته التي بثها في مسرحيته ، وبطول بنا المقام لو قدمت إحصاء بهذه اللغة الشاعرة ، إلا أنني سوف أكتفي هنا بضرب بعض الأمثلة :

- «وحتى فرح الأرض بالسنايل يهدو رعبا عندما يشق فيها كل يوم ألف قبر» .^(١٦)
- «لا عزاء لي عنه حتى لو تحول العالم كله مناحات عليه . أو صارت كل الحقول سنابل دمع» .^(١٧)
- «أقود أمامي كل الشوق إليك» .^(١٨)
- «يغرس في رحم الأرض جذور الرقص» .
- «يحرلون الأرض كي يقتلعوا الجوع» .
- «لا تحاول أن تسجن نفسك في كهف ، وتظن أنك حبت الشمس» .

وبقدر حماسي للغة المؤلف في كثير من مشاهد المسرحية ، بقدر سحق على كثير من الأخطاء اللغوية ، والنحوية ، والإملائية ، والأسلوبية المنتشرة في كثير جدا من سطور المسرحية . على أن هذا السخط قد يقلل منه أن المؤلف غير مسئول عن بعضها ، وإنما تقع المسئولية على عاتق الطابع .

ويطول بنا المقام - أيضا - لو قدمنا إحصاء بهذه الأخطاء .

وبعد فهذه مسرحية جادة ، ألزت المكتبة المسرحية بعمل مسرحي رائع .

• هوامش

- (١) د . عز الدين إسماعيل : قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر . ص ١٠٨ الألف كتاب ٤١٢٠ - دار الفكر العربي بالقاهرة .
- (٢) د . محمد سليم سالم : البدائع ، ج ١ . انظر ص ٣٩ ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٥
- (٣) نفسه ، انظر ص ٣١ وما بعدها .
- (٤) المسرحية ، انظر ص ١٧٤ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٩ .
- (٥) نفسه . ص ٢٤
- (٦) نفسه . ص ١١
- (٧) نفسه . ص ٢٩
- (٨) نفسه انظر ص ١١٩
- (٩) نفسه انظر ص ١٢٦
- (١٠) نفسه انظر ص ١٧٣
- (١١) نفسه . ص ١٢٠
- (١٢) نفسه ص ١٥٩
- (١٣) نفسه . ص ١٧٣
- (١٤) نفسه . ص ٤٣
- (١٥) نفسه . ص ٣٦
- (١٦) نفسه . ص ١٧٣
- (١٧) نفسه . ص ٢٣
- (١٨) نفسه . ص ١٨



ومن هنا طرح هذا السؤال نفسه ! أليس هناك من وسيلة غير السيف لحل المشكلات ؟ خاصة إذا كانت هذه الحرب لا شيء إلا لاستعراض العضلات .

ليعيش الحكام في لحظة زهو .^(١٩)

والمؤلف لا يفتأ في مواضع كثيرة يقدم الصورة تلو الصورة التي تصور بشاعة الحرب . فالرجل المعجوز - مثلا - يبكي ولده المقتول قاتلا . بلقي باولدي بنا جراحك .. وكيف أن الصديد أكل قدميك فهويت عليها بسيفك كي تتخلص منها .. ورأيت بعينيك باولدي الكلاب تأكل قدمك .. تأكل لحمك وأنت حتى تركض . والموت خلفك نزيه .. لا يتوقف ..^(٢٠)

وهو في الكشف عن شرور الحرب يعرض لنا النموذج تلو النموذج : الفتي والفتاة . الرجل المعجوز . الزوجة والطفل . الأم . كلها لوحات إنسانية تطفح بالانتقير من الحرب والسخط عليها . وهو سخط جعلنا في النهاية نتعاطف مع الشخصية الخورية الصلبة التي رفضت الحرب . والتي داست على عواطفها من أجل مصلحة الجماهير . فيدوس يقول : «أنا لا أفق أمام المرايا أفتنهعن أوجه الشبه بيني وبين من سبقني حتى لو كان أبي .. أنا لا تحكي وحدة صور المرايا .. تلك الصورة المنفصلة الوجه بالدماء .. بالضحايا من أجل لا شيء سوى هامة بشر يعلوها خوزة محارب ! انتصر جنوده في معارك لاستعادة زوج فاجرة .. والحرب غاص في خلايا البلاد حتى تداعت .. كلا أيها السادة أنا من أجل امرأة لا أصبح بلادي» .^(٢١)

ولم ينس الكاتب أن يجعل من هذه الشخصية مصممة على خوض الحرب إذا كانت الأسباب جوهريه . كاستيلاء عدو على أرض المدينة .

وإذا كانت مشكلة الحرب والسلام هي المشكلة الأساسية التي أرقت المؤلف في عمله الإبداعي . فإن هناك الكثير من الموموم المعاصرة التي حطها فيها . في مقدمة هذه الموموم التأكيد على الحاجة الماسة إلى إقامة المجتمع الديمقراطي وفحكم الفرد مهلك . حكم الفرد يحتكر لنفسه وحده العقل . ويبروس يخاطب قواده : «حرية الحاكم وحده قد تؤدي إلى الدمار .. إلى الموت .. لكن حرية الناس تقتل الخوف .. تسوق إلى العدل .. ونمة أمور تمس الناس هم فيها وحدهم أصحاب الرأي» .^(٢٢)

ويبروس الحريص على مصلحة شعبه الذي «يتوق إلى محراث بيد الفلاح ، وشاة تحلب . وأم تعجن للأطفال خبزا»^(٢٣) يقول أيضا : «كي تقهر من المدينة

سيمبولوجيا المسرح والدراما

- تأليف: كير ايدوم
□ عرصة: نبيلة إبراهيم

النصين ، كما يدل على أن هذه العلاقة المتداخلة علاقة إشكالية وليست مجرد علاقة تلقائية أو سببية.

وهذا ما يجعل الحديث عن هذه العلاقة من خلال الكلام الفصفاض أمرا لا يتقدم النقد المسرحي . ومن هنا يصل الكاتب إلى طرح سؤال مهم في بداية كتابه ، محاولا الإجابة عنه في فصوله المتعددة ، وهو ما إذا كان من الممكن استخدام علم الإشارة (السيمبولوجيا) في الربط بين عملية الاتصال المسرحي بعناصرها المختلفة ، والنص المكتوب في وحدة واحدة من التحليل والتفسير . وهو يطرح هذا السؤال لأنه يرى أن الحوار مازال ضعيفا بين السيمبولوجيين الذين يصرفون جل اهتمامهم إلى إبراز كفاءة الأداء المسرحي ، وذلك من خلال حل شفراته المتنوعة ، والنقاد الذين يعنون بتحليل النص المسرحي المكتوب في ضوء القواعد والأسس الدرامية . أما عندما يستخدم المنهج السيمبولوجي في تحليل العملية المسرحية بوصفها وحدة واحدة ، تبدأ بكتابة النص وتنتهي بموقف المتفرج الذي ربما يكون قد قرأ النص المكتوب وفهمه من قبل ، وشاء مع ذلك أن يراه ممسحا ، فإن المحلل عندئذ يضع في تقديره الأصول الدرامية ، وبناء الحركة المسرحية ، ووظيفة الكلام ، وبلاغة الحوار ، مرتبطة كل الارتباط بتحليل شفرات الأداء المسرحي المختلفة ، الأمر الذي قد يؤدي في النهاية إلى «بيوطيقا» المسرح التي يمكن أن تكون امتدادا لبيوطيقا الشعر المسرحي عند أرسطو .

وهنا يأخذ الكاتب في عرض أهم الأبحاث السيمبولوجية التي تمت حديثا في مجال المسرح ، بهدف مناقشتها وتقييمها .

وقد كان عام ١٩٣١ عاما تاريخيا ، كما يقول الكاتب ، في الدراسات المسرحية ، فحق هذا التاريخ لم تكن بيوطيقا المسرح والدراما قد أحرزت تقدما ملحوظا على الأسس الأرسطية ، إذ كانت الدراما ما تزال جزءا من النقد الأدبي ، في حين ظل المسرح والتظاهرة غريبين عن الدراسة العلمية المنظمة . وفي هذا العام ١٩٣١ . نشر «أناكار زيب» بحثه عن «جماليات فن الدراما» ، كما نشر موكاروفسكي بحثه المسمى «محاولة لتحليل بنائي لظاهرة الممثل» . وبعد هذان البحثان ، كما يقول المؤلف ، النواة التي دارت حولها أغنى أبحاث عرفها العصر الحديث حول المسرح فيما بين ١٩٣٠ - ١٩٤٠ ، وذلك بفضل جهود «مدرسة براج» . وكانت مدرسة براج البنائية قد نمت بتأثير توأم يتمثل في المدرسة الشكلية الروسية ومدرسة «دي سوسير» اللغوية . وهي لم ترث من دي سوسير مشروعته في تحليل كل . بل انقل الاتصال السلوكي للإنسان من خلال سيمبوطيقا عامة فحسب .

يختلف النص المسرحي - بادئ ذي بدء - عن كل من القصة والشعر في أن النص المسرحي مرتبط كل الارتباط بفكرة عرضه على خشبة المسرح . وهذا معناه أن النص المسرحي قابل لأن يعالج في أكثر من شكل وفقا لطريقة عرضه . بل وفقا للزمن الذي يعرض فيه . ومع ذلك فقد ظل النقد المسرحي جزءا من النقد الأدبي طوال حقبة طويلة من الزمن . فلما نشأ علم السيمبولوجيا في العصر الحديث . التفت بعض النقاد البارزين ، الذين أسهموا بصفة عامة في توجيه نقد النص الأدبي وجهة جديدة - التفتوا إلى أهمية الكشف عن خصائص النص المسرحي ، أي ذلك النص الذي يخرج من نطاق قيد الكتابة ليقدّم في شكل عرض مسرحي . على أن السؤال الذي يطرح نفسه دائما أبدا هو : إلى أي حد يرتبط النصان : النص المسرحي . وذلك إذا اعتبرنا العرض المسرحي كله نصا ، والنص الدرامي ؟ وما هو الجوهر الذي يلتقيان عنده ؟

لقد ادعى بعض نقاد الأدب تصرّحا أو تفسيرا أن الأولوية للنص المكتوب ، أما النص المسرحي فهو ، في كثير أو قليل ، ليس سوى تحقيق للنص المكتوب . فالنص المكتوب يتحكم في النص المسرحي ، لامن حيث إنه يحدد لغويا مايقوله الممثلون فحسب . ولما من حيث إنه يحدد مسبقا بناء الحركة المسرحية ، ولكن من حيث إنه كذلك بعد هاديا إلى عناصر المسرح الأخرى ، من موسيقى وإضاءة .. الخ . ولهذا الأسباب كلها كان للنص المكتوب الأولوية على النص المسرحي .

على أن مؤلف هذا الكتاب يرى أنه من الحق له أن يدعى ، على قدم المساواة مع الرأي السابق ، أن الأداء المسرحي يقيد النص في كل ماينطلق به . فالنص المكتوب لا يتحقق مكتملا إلا عندما يقدم على خشبة المسرح . ذلك أنه من أهم خصائص الحوار المسرحي أنه يشير إلى مجال غير موصوف ، على عكس ما تفعل القصة مثلا . وهذا هو ما يجعل النص الدرامي مشروطا دائما بطريقة عرضه . ويؤكد هذا أن كاتب الحوار المسرحي نفسه يحدد نفسه مرتبطا بتصور ما لخشبة المسرح . ومن ثم فهو يقدم مبدئيا هذا التصور ، وبصفة خاصة حركة الممثل وشكله وقدرته على تجسيد الكلام في المكان المسرحي . ولهذا السبب وغيره ، لا ينبغي النظر إلى النص الدرامي بوصفه وحدات كلامية تترجم إلى أداء مسرحي . بل إنه - بالأحرى - نسخة لغوية تؤدي إلى تحقيق الكفاءة المسرحية التي تعد الدافع الأول وراء كتابة النص الحوارى .

وإذا دل هذا النقاش على شيء فإنه يدل على أن العلاقة بين النص المكتوب والنص المسرح علاقة متبادلة ومعقدة ومنبهة ، يتولد عنها تداخل قوى بين

بل أهم من هذا أنها ورثت تحديد مفهوم الإشارة بوصفها وحدة ذات وجهين هما الدال الحسى والمفهوم العقلى أو المدلول . ومن هنا بدأت مدرسة براج تنهم بمشكلة وصف الإشارات المسرحية وإبراز دلالاتها . فالحركة المسرحية ، من وجهة نظر موكاروفسكى ، تمثل الدال ، أما المدلول فهو الأثر الجمالى الذى يستقر فى الوعى الجماعى . وقد أسفر اهتمام موكاروفسكى بالحركة المسرحية عن إخضاع الوحدات الجزئية لوحدة نصية كلية ، كما أسفر عن اهتمامه الكبير بالمشاهد ، بوصفه صانع المعنى .

وأساس نظرية مدرسة براج بصفة عامة فى سيميولوجية المسرح ، هو أن المسرح يحيل «الشيء» إلى «مغزى» . فالمتصدة ، على سبيل المثال ، عندما توضع على خشبة المسرح ، لاتوضع من أجل وظيفتها التفعيلية التى نعرفها فى حياتنا العادية ، بل لكى تكون شاهداً من شواهد العالم الدرامى . ومن ثم فإن المتصدة تعد فى هذه الحالة رمزا استعاريا . وهذا ما يدركه المتفرج بوعى تام ، فكل شيء على المسرح ، وكل حركة ، وكل صوت - كل ذلك يعرفه المتفرج بوصفه وحدة ذات مغزى ، تؤدي دورها فى نص مسرحى متكامل .

وخلاصة القول إن جمهور المسرح يكون على وعى تام بأنه يعيش عالم المسرح ، وبأن هناك حقيقة مسرحية مستمرة فى كل لحظة . فالكرسى على خشبة المسرح إنما هو كرسى مسرحى ، وكذلك الأضواء والموسيقى وحركات الممثل . ومعنى هذا أن كل إشارة فى الأداء المسرحى يتحكم فيها الجدول بين المفهوم والمصدق ، أو بين الدال والمدلول . ومن الملامح الأساسية للأداء المسرحى أنه يستخدم إشارات حركية محدودة ليولد منها طاقة غير محدودة للعناصر الحضارية ، وهو ما يمكن أن يسمى بالطاقة التوليدية للإشارة المسرحية . ثم وضع «فيلنورسكى» بعد ذلك الوظيفة السيميولوجية للحركة المسرحية بأنها علاقة مستمرة ومتبادلة بين الذات والموضوع . فعلى الرغم من أن الممثل هو المحرك الأول للنظم الإشارية ، فإن العلاقة بينه وبين العناصر المسرحية الأخرى لابد أن ينظر إليها على أساس التبادل والتكامل ، فقد تنقلص حركة الممثل إلى درجة الصفر ، فى حين تتحرك العناصر الأخرى من حوله ، محققة لاستمرارية التداخل بين الذات والموضوع . وهذا ما فعله المسرح الطبلى من إخضاع حركة الممثل إلى أدنى درجة . وفى هذه الحالة تصبح الفعالية الإشارية للأشياء فى مقدمة الأداء المسرحى . وكلما كانت الإشارة غريبة عن المألوف ، كانت أكثر لقنا بمغزاها السيميولوجى للمتفرج ، إذ أنها تجعله أكثر وعيا بالحركة المسرحية المتبادلة وعملياتها . وهذا ما سماه «بريخت» بـ «تغريب Verfremdungseffekt» فى الحركة المسرحية .

على أن الدراسة السيميولوجية ظلت بعد تلك الفترة الحسنة من نشاط مدرسة براج (١٩٣٠ - ١٩٤٠) مهمة طيلة عقدين من الزمان . حتى جاء «بارت» فرأى أن المسرح بعد بحث بحالاً غصبا وحقيقتاً لتوصيل المعلومات ، وذلك بسبب كثافة لغته الإشارية . فالمسرح يقدم كل أنواع اللغة الإشارية : التقليدية والتشبيبية والرمزية والمعلومة والمضمنة . على أن «بارت» لم يستمر بعد ذلك فى متابعة نظريته .

ثم كان الفصل الأكبر بعد ذلك للسيميولوجى البولندى «كاوزان» فى الاستمرار بميراث مدرسة براج البنائية . ففى بحث له حول «الإشارة فى المسرح» . أكد أسس مدرسة براج فى سيميولوجية العناصر المسرحية ، وأضاف إلى ذلك تغييره بين الإشارة الطبيعية والإشارة المصنوعة . فالإشارة الطبيعية هى تلك التى تربط ربطاً مباشراً بين السبب والسبب ، مثل المرض وأعراضه ، أو الدخان والنار . أما الإشارة المصنوعة . فهى تلك التى تتدخل فيها عملية الزخرفة المستمرة من الشيء إلى المغزى .

من أبرز ما ميز هذا التمييز بين الإشارة الطبيعية والإشارة المصنوعة ، كان تغيير «بيرس» وأيد النظرية السيميولوجية الحديثة . بين الإشارة الأبقوية والإشارة الترحمة والإشارة الزمنية . ولما كان هذا التمييز يرتبط ارتباطاً قوياً بمسألة الإدراك لكن أشكال الإشارات . وقد استغل هذا التحديد على شتى واسع دون توسع .

أى نقد له ، على الرغم من أنه قد يبدو معضلاً فى كثير من الأحيان عند تطبيقه . ذلك أن هذه الإشارات كثيراً ما تتداخل بحيث يصعب التمييز بينها على هذا النحو المحدد . فإذا كانت الإشارة الرمزية - على سبيل المثال - تتحدد باللغة عند «بيرس» فإنه يمكن القول إن كل شيء على خشبة المسرح يعد رمزاً ، وليست اللغة وحدها . وعندما نتغاضى عن هذا التحديد بين الإشارات ، فإنه يتضح لنا أن كل إشارة على خشبة المسرح ، لغوية كانت أم غير لغوية . إنما يقصد بها لغت نظر المتفرج وشد انتباهه إلى ما يجرى أمامه على خشبة المسرح . بحيث يستخلص بنفسه ولنفسه من كل الوحدات المتفرقة مضموناً موحداً .

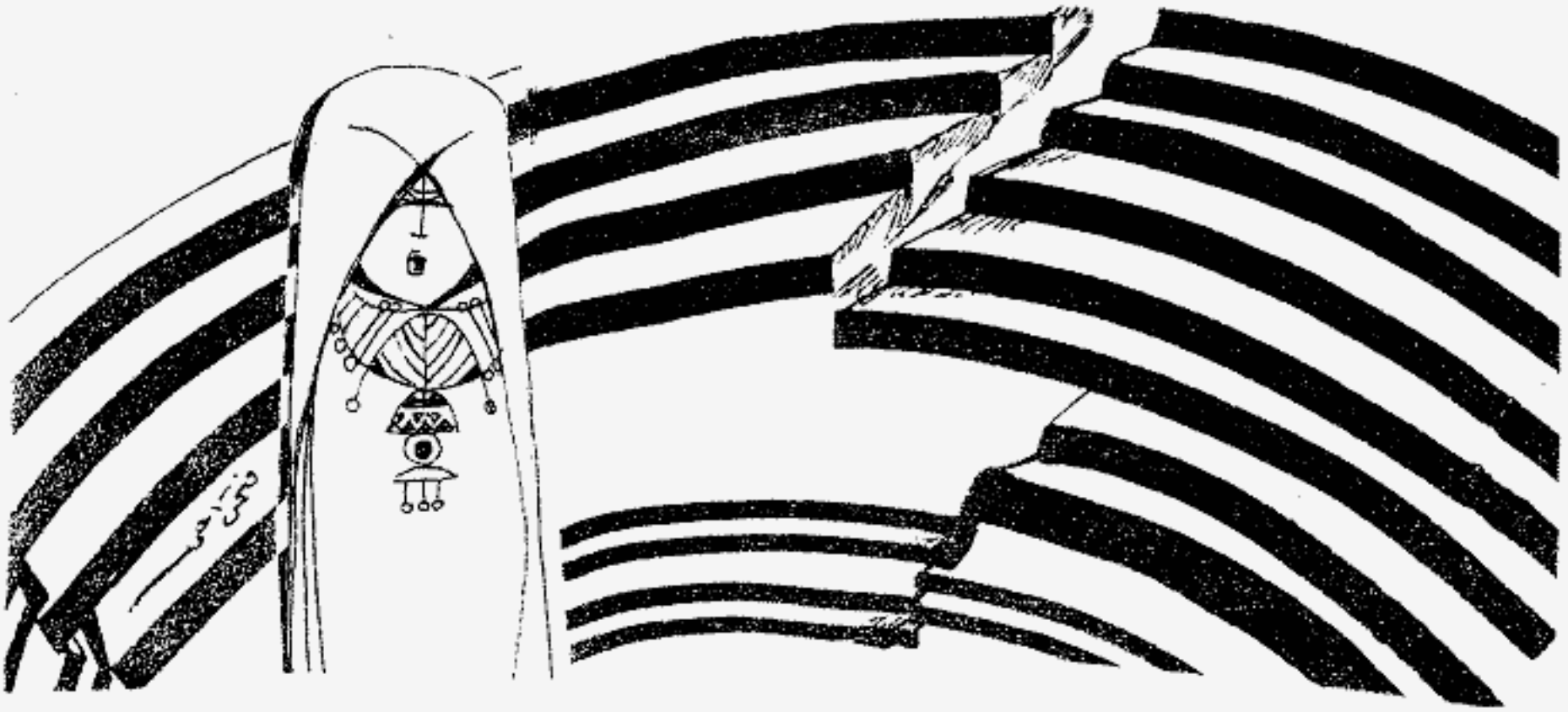
على أن الكلام إلى هذا الحد عن إشارات المسرح . لم يتجاوز البحث فى الوحدات الإشارية فى حد ذاتها . وإذا كانت رسالة المسرح لا يمكن أن تختزل إلى وحدات منفصلة ، يمثل كل منها إشارة حركية لها معناها الخاص بها ، فإن تفتيت النص المسرحى إلى وحدات صغيرة من المعنى يؤدي إلى أن يصبح التحليل السيميولوجى للمسرح تحليلاً أولياً . أما عندما نضع فى الحسبان أن الأداء المسرحى يمثل وحدة يبحث المتفرج من خلال عناصرها المتفرقة عن قيمتها المحددة . وعندما نضع فى الحسبان أن تولد المعنى على خشبة المسرح يكون من التراء والانسياب بحيث يصعب إرجاعه إلى عناصر متفرقة تعلن عن نفسها ، فإنه يتحتم علينا عندئذ أن نبحث فيما يمكن أن نسميه النظام الكلى للأنساق المسرحية . وهذا النظام الذى ينبغى أن نسعى إلى تحديده لا يعنى بكل نظام على حدة فحسب . بل يعنى أكثر من ذلك بتحديد العلاقات المتداخلة بين الأنظمة المختلفة . بحيث نصل إلى القواعد التى تسمح للمغزى بأن يصل فى إطار جدلى بين الممثل والمتفرج .

وقد سبق لجورج موان أن أعلن فى عام ١٩٦٩ أن الاتصال المسرحى يتم على نحو ما يتم الاتصال اللغوى بين المتحدث والمستمع . فكما أن الرسالة اللغوية تلغى الحاجز بين المتكلم والمستمع ، كذلك يتم التوحد بين الممثل والمتفرج عندما تصبح استجابة المتفرج هى بعينها الشفرة التى يرسلها الممثل .

على أن النقد الذى وجه إلى هذا الرأى ، من حيث إن عملية التوصيل المسرحى لا يمكن أن تكون مباشرة وموحدة بين الممثل والمتفرج ، وإلا كان المتفرجون جميعاً على درجة واحدة من الاستجابة ، كان بمثابة التحذير من أن تكون وظيفة اللغة المسرحية هى بعينها وظيفة اللغة العادية .

إن عملية التوصيل المسرحى تنطلق من منبع يطلق عليه المؤلف اصطلاحاً «منبع المعلومات» Source of information . ومن هذا المنبع تنفرع وسائل التوصيل المختلفة ، التى تتمثل فى الصوت ، والإضاءة ، والحركة ، والمكان والزمان المسرحيين . فكل وسيلة من هذه الوسائل التوصيلية لها نظامها الخاص بها ، ولكنها تلتقى فى النهاية من خلال شفرة توحد بينها ، ونحوها إلى رسالة هدفها إدراك المعلومة الدلالية للعالم الدرامى المصنوع . لهذا فإن المتفرج قد يكون عارفاً بالنص ، كما سبق أن ذكرنا ، ومستوعباً لمغزاه ، ومع ذلك فهو يذهب إلى المسرح لرؤية النص الدرامى ممسحاً ، وهو مدرك كل الإدراك أنه لن يعيش الإحساس الجمالى نفسه ، الذى عاشه مع النص المكتوب ، بل يدرك أنه يذهب إلى المسرح ليحصل على مزيد من الحس الجمالى بهذا النص . وهذا الفائض من الحس الجمالى ، أو لنقل الإدراك الجمالى المتميز ، إنما يصل إلى المتفرج من خلال نظم إشارية مختلفة ، لاتقبل الاختزال ، حيث كل إشارة لها نظامها ووظيفتها الخاصة بها ، وعلى المتفرج أن يحولها بعد ذلك إلى دلالات تتجمع وتتراكم حول هدف واحد . وهذا يحتم على المتفرج أن يكون دائم الانتباه وشديد التيقظ لاستقبال كل إشارة على حدة ، واستخلاص المعلومة التى يحدها ذات مغزى فى الأداء المسرحى . وفضلاً عن هذا فإن المتفرج يعلم أن المعلومات لا تأتيه مناسبة مع تدفق الأحداث زمنياً ، بل إنها تأتيه مفاجئة ومتقاطعة ، وعليه هو أن يرتبها كيفما شاء للوصول إلى المغزى الذى يكونه لنفسه .

وبناء على هذا فإنه من الممكن تلخيص خصائص لغة الاتصال المسرحى بكونها السيميولوجية ، التى تأتى عبر قنوات متعددة ومتميزة الخواص ، وتتقاطعها زمانياً ومكانياً ، وتساعدنا دلالاتها فى كل لحظة ، وأخيراً بشركتها حول نفسها .



والإنسان نفسه ليس سوى تدوين حضارى قابل لتغيرات مستمرة . وبناء على هذا فإن المسرح يقدم إلى الإنسان الشيء الملح الذى يسعى إليه على الدوام ، وهو البحث وراء المحتمل فى عالمنا الواقعى . ولا يتحقق هذا المحتمل إلا عندما يتغير عالمنا الواقعى ليصبح عالم الاحتمال ، أى عندما ينتقل من الواقع إلى جو الخيال المسرحى .

فالمفترض إذن يعلم كل العلم أنه لا يذهب إلى المسرح ليرى شريحة من عاله الواقعى ، أو ليرى شخصاً انتقلت من واقع الحياة إلى خشبة المسرح ، بل إنه يذهب إليه ليرى واقعا افتراضيا . وهذا هو الفارق الأساسى بين عالم المسرح وعالم القصة . فعالم القصة قابل لأن يتزحزح على الدوام إلى عالم الواقع ، أما عالم المسرح فهو يقدم بوصفه واقعا افتراضيا ومقتضا فى حد ذاته ، حيث يتم الإقناع ، لا من خلال الوساطة القصصية ، بل من خلال الإطار المكافئ « هنا » ، والإطار الزمانى « الآن » ، والإطار الحوارى : « أنا » و « أنت » .

وعندما يغيب الدليل القصصى فى العالم الدرامى ، فإن هذا العالم الدرامى لابد أن يكشف من داخله ، أى من خلال الإشارات المتعددة المتنوعة . وفى هذه الحالة لابد من أن يؤخذ أمران فى الحسبان : الأول هو المشاركة بين المحتويات الدلالية لنظم الإشارات المختلفة ، والثانى هو التلاحم الدلالى والأسلوبى للحدث المسرحى فى أثناء بسطه الزمنى . فوحدة النص التى تتحرك عبر إشاراته الحركية وغير الحركية ، من أصوات ومناظر وإضاءة ... الخ ، تعتمد بدرجة كبيرة على ظاهرة عبور الشفرة من مجال إلى آخر ، بحيث إن أى معلومة دلالية يمكن أن تترجم منسجمة بشكل أو بآخر مع المعلومات الدلالية الأخرى التى تتولد من الإشارات المختلفة .

وعلاصة القول إن الأداء المسرحى يقدم إلى المتفرج عالماً مصنوعاً ، لأنه يمثل عالم الاحتمال ، عالم « كما لو كان » . وهذا العالم يقف متاثلاً مع عالمنا وغير متاثلاً فى آن واحد ، وهذا ما يدركه المتفرج تمام الإدراك . ولكون عالم المسرح عالماً افتراضياً فإنه يسمح بإقحام العناصر الخيالية والتمثيلية لأن تشارك فى الدراما المسرحية ، دون العمل على تحزيب قدرة المتفرج على تعرف ما يجرى أمامه . وهذا الاستعداد المهيأ لدى المتفرج ، الذى يحتاج - ولا شك - إلى تربية ثقافية وأسس معرفية تحمّل بطول الممارسة ، شأنها شأن أى نظام حضارى آخر ، هو الذى يجعل المتفرج يقرأ الأداء المسرحى بلغة المجال الآخر أو البديل ، وهو الذى يجعله يسقط على النص المسرحى تكهناته بالأحداث ، وبالأسباب والمسببات ، ويجعله يملأ الفراغات المعرفية ، وأخيراً يجعله يدرك فى آن واحد التائل وعدم التائل بين هذا العالم الافتراضى وعالمه الواقعى .

ولكن إذا كانت عملية الاتصال المسرحى بين خشبة المسرح والمتفرج تتم من خلال قنوات الأنظمة المختلفة ، وإذا كانت هذه الأنظمة يعمل كل منها وفقاً لقواعده الخاصة به ، وهى فى الوقت نفسه تسمح بتبادل دلالاتها بين بعضها البعض من خلال ما يسمى بالشفرة - إذا كان الأمر كذلك ، فإنه ينبغى أن نقف وقفة مع الشفرة المسرحية ، حيث إن الشفرة هى التى تسمح للمتفرج بالعبور بعالم الدلالات من نظام إلى آخر . وهنا يرى الكاتب ضرورة الفصل بين مفهوم النظام System ومفهوم الشفرة Code حيث إن بعض التقاد قد درجوا على الخلط بينهما . أما عند التحليل السيميولوجى للمسرح فإنه ينبغى أن يظل التمييز بينهما واضحاً .

فالنظم المسرحية ، كما سبق أن أشرنا ، هى مستوًى من الإشارات والعلامات التى يعمل كل منها وفقاً للقواعد التى تحكم فى تركيبها الداخلى من ناحية ، كما تحكم فى اختيارها والربط بينها من ناحية أخرى ، بحيث يكون كل منها على حد سواء قابلاً لأن يترجم إلى دلالاته الحضارية . وفى هذا المجال يمكننا أن نتحدث عن كل نظام من هذه الأنظمة على حدة أما الشفرة فهى التى تسمح لوحدة من النظام الدلالى أن ترتبط بوحدة من النظام التركيبى ، أى أنها تمثل مجموعة من القواعد التى تحكم شكل العلاقات بين الأنظمة الإشارية المختلفة .

ولكن كيف يمكن توضيح هذه الشفرة المسرحية ؟ وكيف تتيح الشفرة للمتفرج أن ينتقل ذهنياً من نظام إلى آخر ، حتى يصل إلى الربط الكلى بينها ؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات يقول المؤلف إن الشفرة هى ما يعكس كل نظام مسرحى من نظم ومواقف حضارية ، فكل المواقف الاجتماعية الفعالة من الممكن أن تتحول إلى عناصر فاعلة فى المسرح . وبناء على هذا فإن كل إشارة يمكن أن يجمعها مع غيرها ما يمكن أن نسميه بلاغياً بالجناس التام ، كما يجمعها مع غيرها فى الوقت نفسه ما يسمى بلاغياً كذلك بالتراصف . فالأنظمة المسرحية إذن متجانسة ومترادفة فى الوقت نفسه ، وذلك بفضل الشفرة الحضارية التى تقرب وتوحد بينها .

أما ما يتحكم أساساً فى الشفرة ، وفى حركة انتقالها من مجال إلى آخر ، فهو منطق الدراما نفسه . فنطلق الدراما ينبى على أساس أن الدراما عالم مصنوع ، يتميز بجمعه بين مجموعة من الخصائص الطبيعية ، ومجموعة من وسائل التوصيل ، ومجموعة من الأحداث والأفعال المرتبطة بزمان محدود . وكل هذه المجموعات من الإشارات تتحد لتكون نموذجاً حضارياً ، لا للواقع نفسه ، بل لما هو محتمل فى الواقع . والعلاقة بين عالم الواقع وعالم المسرح مشروطة بمدى قدرة المتفرج على أن ينتقل من عالم الواقع إلى عالم الاحتمال . والمتفرج يتقبل هذه النقلة ، بل إنه يجد نفسه منغمساً فى عمليتها ، لأن عالمه الواقعى هو فى حد ذاته عالم الاحتمالات . ذلك أن فكرة الإنسان عن عالمه لا تتركز على أساس قوانين محددة ، بل هى بالأحرى تتركز على نظام معرفى واسع ، يتقبل دائماً المزيد من النظم الفكرية .

الحوار شديدة الكثافة سيميولوجيا ، لأنها لا تنقف وحدها مبلغ الرسالة المسرحية ، بل لأنها - كذلك - تمسك بمفاتيح الشفرات الأخرى المختلفة ، فإننا بدنيامية الحوار تتبادل مع دينامية المكان المسرحي .

وليس المكان المسرحي مجموعة من المنقولات التي تنعكس عليها الإضاءة بشكل أو بآخر ، بل إنه بعد اختياراً سيميولوجيا يحمل مجموعة من الدلالات الحضارية التي تؤكد كذلك عالم المسرح الافتراضي . وقد ظل المسرح متأثراً بالأساس المكاني الثابت فترة طويلة ، إلى أن استطاع المسرح الحديث أن يغير هذا المفهوم لكيلا يجعل التأثير المعاري التقليدي الجامد متسلطاً على المتفرج . بل يدع له فرصة مشاركة المثاليين في تشكيل الحدود المتخيلة وإعادة تشكيلها ، وبذلك يتأكد دور الإدراك الفردي في إطار التجربة الجماعية . وقد ترتب على الخروج على الشكل التقليدي للمكان المسرحي أن برزت العلاقات المكانية الديناميكية في الأداء المسرحي ، التي أتاحَت فرصة للتحليل السيميولوجي بدرجة عالية ، إذ إن المكان المسرحي بهذا المفهوم المتطور أصبح يكشف للمتفرج عن أكثر من بعد : البعد القريب ، والبعد الشخصي ، والبعد الاجتماعي ، والبعد الجماهيري .

ومن المكان المسرحي ، والشخص الذي تتحرك فيه مديرة لغة الحوار فيما بينها ، تنتقل إلى البناء الزمني في العالم الدرامي . نرى إلى أي حد تسهم شفرته في تأكيد العالم الدرامي ، عالم الافتراض والاحتمال .

وليست العوالم الغميلة بسيطة ومجرد أحوال ثابتة ، ولكنها تجري من الأحداث المتتالية تتمثل في مستويات زمنية أربعة . المستوى الأول هو مستوى « الآن » المصطنع ، الذي تعيشه الشخص المسرحية مع مجريات الأحداث وهذا الزمن حاضر دائماً مع دوام حركة الحوار ، ووظيفته الأساسية هي تأكيد حضور عالم الاحتمال .

ثم هناك الزمن الدينامي الذي يحيل الحاضر إلى الماضي . ذلك أن اللحظة التي يشار إليها بوصفها حاضراً لا تتكرر ، ومن ثم فهي سرعان ما تتحول إلى ماضٍ يستقبل حاضراً جديداً . ومن خلال هذا الانتقال المستمر من الحاضر إلى الماضي ، ومن الماضي إلى الحاضر ، بشكل متقاطع ومفاجئ ، يبرز التغير المتوقع وغير المتوقع للأحداث . وهذا الزمن الثاني يمثل في الحقيقة بناء للمعلومات الدرامية في إطار زمن الأداء الحقيقي .

على أن المتفرج سرعان ما يمسك بخيط هذا الزمن الدينامي ليحيله إلى نظام متتابع للأحداث ، لأنه يريد أن يصنع لنفسه على الأقل تسلسلاً منطقياً من وراء الأحداث المتقاطعة والمفاجئة . وهذا الزمن يرتبط بغايولا الدراما كما سبق أن أشرنا .

ومن هذا الزمن المتتابع الذي يصنعه المتفرج لنفسه ، نصل إلى الزمن الرابع ، وهو الزمن التاريخي الذي يمثل الخلفية الواقعية التي تنقف فيها وراء العرض المسرحي .

وهكذا نرى إلى أي حد يسهم البناء الزمني في الكثافة السيميولوجية للمسرح ، فهذه المستويات الزمنية الأربعة تؤكد عالم الاحتمال وما يحدث فيه من متغيرات متلاحقة ومستمرة ، بقدر ما تسمح للمجال الجدلي بين عالم الدراما والخلفية الواقعية .

إن عناصر الاتصال المسرحي بكل أنظمتها تتضافر ، ولاشك ، لتجعل من عالم المسرح ميداناً واحداً نجول فيه كفاءة التحليل السيميولوجي . ويقدر ما يكون النص المسرحي مكثفاً ، ويقدر ما تكون الإشارات قابلة لأن تترجم إلى دلالات تتبادل مع بعضها البعض ، يتحقق للمتفرج ثقافة اتصالية رفيعة . أما إذا لم تكن الأنظمة المسرحية من الكفاءة بحيث تسمح للمتفرج بالعبور دلالياً من نظام إلى آخر ، وإذا لم تكن قادرة على الكشف عن الحاضر والغائب في إطار موقف حضاري مميز . فإنها لن تشد انتباه المتفرج ولن تتحقق عندئذ الرسالة المسرحية السامية ، ألا وهي التزنية الفكرية الجدلية العميقة .

وإذا كنا قد وصلنا إلى أن المسرح حقيقة مفترضة ، تتحقق أمامنا على نحو طبيعي ، فإن الشخص المسرحية تصبح عندئذ المرجع الأساسي لهذه الحقيقة المفترضة ، كما تصبح المشار إليها على الدوام . وإذا كان إدراكنا لعالمنا الواقعي مشروطاً بمعتقداتنا وخيالنا ومخاوفنا ورغباتنا التي نسقطها عليه على الدوام ، فإن عالم الدراما الافتراضي ، الغملي حقيقة ، يكون موضوعاً لمثل هذه الأحوال ، لا من جانب الشخص الذي تعيش بداخله فحسب ، بل من جانب المتفرج الذي يرقبها ويتابع كلامها وحركاتها . ويمكننا أن نقول في النهاية إن منطق الدراما المسرحية - على هذا النحو - هو المسئول عن تحريك المتفرج في مستويات ثلاثة : مستوى الإثارة التي قد تؤدي إلى الإعلان عنها بالضحك أو غيره ، ومستوى تأكيد موقفه من خلال موقف الشخص المسرحية ، ثم مستوى البحث عن الوحدة الكلية للنص المسرحي من خلال تجميع العناصر المسرحية المتفرقة .

على أن منطق الدراما ليس مسئولاً عن تحريك المتفرج وحده ذهنياً وإدراكياً ، بل إنه مسئول كذلك عن التنظيمات المسرحية الأخرى كافة . فإذا كان عالم المسرح هو عالم الاحتمال ، وإذا كانت معاشة هذا العالم بوصفه حقيقة مفترضة مشروطة بإمكانية مجاوزة عالم الواقع إلى عالم الاحتمال ، فإن كل ما يجري على خشبة المسرح لابد أن يكون مؤكداً لحقيقة عالم الاحتمال هذا .

وإذا بدأنا بالشخص المسرحية في أقوالها وأفعالها ، فإننا نجد أن الحديث المسرحي يتركز حول ثلاث علامات لغوية تحقق الوظيفة الأساسية لمنطق المسرح ، وهي تأكيد حضوره . وهذه العلامات اللغوية هي « الآن » و « الأنت » و « الآن » ، و « هنا » . ومعنى هذا أن عالم المسرح يتأكد بحضور الشخص ، وحضور الزمان ، وحضور المكان . ولا يتأكد حضور الشخص من خلال تركيز الكلام حول موقف الآن والأنت الجدلي فحسب ، بل يتأكد كذلك من خلال الحركات والإيماءات . فالإيماء والحركة في هذه الحالة ليست سوى تجسيد للذات الدرامية وعالمها . على أن الممثل لا ينبغي عليه أن يبالغ في الحركة والإيماءة إلا بقدر ما يقضي القبة التوصيلية للموقف .

وقد سبق أن أشرنا إلى أن لغة المسرح بعيدة كل البعد عن اللغة القصصية ولغة الوصف ، وأنها تتركز حول الحوار الدائم بين الآن والأنت ، وتضمها بضفة مستمرة في مواقف متبادلة ، فإذا بالآن تصبح الأنت ، والأنت تصبح الآن . وفي هذه الحالة لا يؤدي حديث الأخذ والرد دوره المرجعي المتصاعد فحسب (حتى يتكشف الموقف الخاص في الظروف الاجتماعية الخاصة) ، بل إنه يؤدي دوره الدينامي المتصاعد كذلك إلى أن يتحول الجدلي بين الآن والأنت إلى جدلي بين عالم الدراما وعالم المتفرج .

وقد سبق للمدرسة الشكلية الروسية أن ميزت في لغة النص بين الحكاية Fabula والفكرة Plot . أما الفايولا فهي الحكاية كما يمكن أن نحكي متسلسلة بالأحداث من بدايتها حتى نهايتها . وأما الفكرة فهي التي نستخلص من نظام القصة نفسه بما يحتوي عليه من حذف وتغيير وتتابع ووصف وعمليات تذكر ، إلى غير ذلك .

وإذا كانت الدراما لا تخضع لهذا التمييز ، حيث إن لغة الحوار لا تحكي أو تقص ، فإن لغة الحوار المستمر ، بما تتميز به من تقاطع ، تتطلب - مع ذلك - من المتفرج التركيز الشديد لكي يصنع لنفسه منطقاً للحركة المسرحية التي تفاجئه من هنا وهناك مصاحبة للغة الكلام . وهذا معناه أن المتفرج يصنع لنفسه شبه حكاية ، إذ إن هدفه هو الوصول إلى هيكل كلي يحكي ما يحدث أمامه .

فإذا شئت بعد ذلك أن تطرح السؤال الذي ربما طرح من قبل ، وهو : من في الحقيقة المتحدث على خشبة المسرح ؟ هل هو الشخص الدرامية أم الممثلون ؟ فإننا نجيب بأن الممثل ، بصوته وإيماءاته وشكله ، لابد أن يكون مقلداً للشخصية الدرامية التي صنعها المؤلف من قبل . على أن الممثل ليس وحده في الحقيقة المبلغ للرسالة المسرحية ، بل إن الرسالة تصل إلى المتفرج من خلال الكفاية المسرحية . أي أنها تأتي مصحوبة بدلالات الأنظمة الأخرى وفي هذه الحالة تصبح لغة

فاوست

في

الأدب

تأليف: ج. دبليو. سميث
عربية: عصام بهي

موضوع «فاوست» من الموضوعات الكبرى في تاريخ الآداب العالمية . ولا تكاد نجد كتاباً كبيراً في أوروبا إلا وطرق هذا الموضوع في شكل ما من الأشكال الأدبية بوصفه جزءاً خائفاً من التراث الروحي والفن للحضارة الأوروبية . بل إن الموضوع قد تجاوز حدود أوروبا وآدابها ليصل إلى آداب كثير من اللغات الحية . واللغة العربية مثل واضح على هذا التأثير الواسع للموضوع . وتأثير موضوع «فاوست» . المباشر وغير المباشر . في أدبنا العربي يحتاج إلى وقفة أخرى .

بعد هذه المقدمة . التي أعتقد أنها كانت ضرورية . ندخل إلى موضوع الكتاب . الذي يقدمه المؤلف بمقدمة يتبع فيها «تطور أسطورة فاوست من القرن السادس عشر إلى وقتنا الحاضر» . وفي هذه المقدمة نرى كيف تحولت شخصية «فاوست» التاريخية (فاوست ليس شخصية خيالية محضة . فقد ولد عام ١٤٨٠ وتوفي عام ١٥٤٠ أو ١٥٤١) إلى شخصية أسطورية . بفضل ماحيك حوها من إشاعات ونكات . ومادخلها من عناصر حكايات السحر التقليدية . حتى نضج الموضوع وأصبح على مايعرف به في النشرة الأولى (لتاريخه) . التي نشرها جوهان سبايز Johann Spies عام ١٥٨٧ . رافياً من ورائها إلى الترويج بحكايات السحر . وإلى الموعظة بتصوير ذلك الرجل الذي حاول مجاوزة الحدود التي رسمها الرب للمعرفة الإنسانية . وقد أعيد نشر (تاريخ) فاوست كثيراً منذ القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر على أيدي عدة مؤلفين .

ونجد الإشارة إلى أن هذه المؤلفات - التي تعتمد أصلاً على الروايات الشعبية - هي التي تعرف من خلالها كل من مارلو Marlowe وجوته Goethe وغيرهما على موضوع فاوست . فقد ترجمت نشرة «سبايز» إلى الإنجليزية . وهي الترجمة التي اعتمد عليها مارلو في مسرحيته «دكتور فاوستوس Doctor Faustus» . وفي هذه المسرحية نجد فاوست - للمرة الأولى - مقبلاً نفسياً . فأزمته تكمن في قدرة الإنسان على التطلع إلى ما هو أكثر من إنساني . مبروجة بوضوح الرؤية التي تمكنه من إدراك أن تطلعه هذا غير ذي جدوى . ورت كان تشكيل «مارلو» لعناصر العمل الشعبي في هيكل مسرحي متكامل قد أعطى هذه العناصر القدرة على السيطرة . أو التأثير على الأمل . في كل الأعمال التي تست عن «فاوست» حتى الآن .

وبعد أن حملت الفرق الشعبية المتجولة مسرحية «مارلو» - أو نسخة شعبية منها - إلى القارة الأوروبية . ظهرت في الحال أعمال شعبية تفقد عمل «مارلو» . وإن أعطت أهمية أكبر لعناصر السحر والتنجيم . ومن خلال هذه الأعمال نعرف نسج G. E. Lessing على موضوع «فاوست» . فكان أول من نقل الأنط

أما عن الكتاب الذي بين أيدينا ، فلا تأتي أهميته من أهمية الموضوع الذي يعالجه . عن «فاوست» ، واتساع انتشاره فحسب . بل يضاف إلى هذا أن الكتاب - كما يشير المؤلف في المقدمة ، صادقاً - يتعامل مع وجوه للأسطورة لم يتطرق إليها أحد من قبل . فإذا كانت هناك دراسات قد أجريت حول الأعمال الأساسية عن «فاوست» ، وعن كيفية نشأة الأسطورة وتطورها ، فلم يدرس أحد من قبل دور الشيطان في الأعمال المكتوبة عن «فاوست» . ولا عن كيفية اختلاط شخصية «فاوست Faust» بشخصية «فوبست Faust» الذي شارك في استغلال المطبعة بعد اختراعها ، بل لم نحاول دراسة ما تتبع الأعمال الكثيرة التي حاولت أن تكمل «فاوست» جوته أو تعيد كتابته .

والكتاب لا يتعامل مع كل عمل أدبي على حدة ، ولكنه يتعامل مع الموضوعات motives التي تشيع في الأدب المتصل بشخصية «فاوست» . لأنه لو درس هذه الأعمال مفرقة لضاع جزء كبير من جدة الكتاب وأهميته مع الاعتراف بعبوب هذا المنهج ، الذي يقتض الحديث عن العمل الأدبي الواحد في عدة فصول ، فيضطر القارئ إلى متابعتها في كل فصول الكتاب تقريباً . هذا إلى جانب تكرار الحديث عن أعمال بعضها تمثل الأعمال الأساسية في الموضوع . والاضطرار أحياناً إلى اختصار الحديث عن عمل أو أعمال أخرى اختصاراً - مع الاعتراف بهذه العيوب التي يضطر إليها من يستخدم هذا المنهج اضطراراً . بظل هذا المنهج ضرورياً في بعض الأحيان ، حين تكون هذه الأعمال كلها - أو جلها على الأقل - قد درست عملاً عملاً وصارت في حاجة إلى وحدة موضوعية تجمعها معاً في إطار واحد .

ولاشك أن الكتاب . من جهة أخرى ، بطلنا على صورة تفصيلية لكيفية دراسة تأثير موضوع أسطوري أو شعبي في أدب أمة من الأمم أو في آداب أكثر من أمة معاً . فالكاتب في الحقيقة يدرس كل الأعمال الأدبية الأوروبية التي كتبت عن موضوع «فاوست» . وهو جهد لم يكده أحد يقوم به في دراساتنا الجامعية - أو الأدبية بصورة عامة - اللهم إلا بصورة جزئية إلى حد كبير .

في ألمانيا إلى «الإمكانات الأدبية الجادة» في الموضوع، في وقت كان المثقفون الألمان يزدرون فيه الأدب الشعبي «الساذج»، وبخاصة إذا ما كان يحتوي على عناصر سحرية. وقد شفع لسنج دعوته هذه بأن كتب هو نفسه في الموضوع - فيما يقال - مرتين (وإن لم يبق مما كتب إلا وصف مقتضب وشذرات متفرقة)، واضعاً الثقل الأساسي على موضوع التطلع العقلي للمعرفة. ومنذئذ بدأت الأعمال الجادة عن «فاوست» في التتابع، بأعمال فيدمان P. Weidmann وجوته؛ كما تبت مدرسة «العاصفة والاندفاع» Sturm und Drang الموضوع لأنه ألماني، ولأنه شعبي. وكان الموضوع فرصة للرومانسيين لكي يعرض كل منهم ذاته من خلاله؛ بل لقد ارتبط «فاوست» في أعمال كثيرة بالإصلاحيين الألمان وبثورات الفلاحين وبفضايا سياسية واجتماعية في المجتمع المعاصر.

ولقد تجاوز موضوع فاوست حدود الأدب إلى التصوير والسينما والباليه والموسيقى. ومن الطريف أن «فاوست» جوته قد أعيد كتابتها في لهجة بافاريا؛ كما كان موضوع فاوست نفحة الحياة لدائرة معارف؛ وأيضاً فقد قدم في عرض للكلاب في القرن الثامن عشر؛ كما وجدت بطاقات بريدية ونماثيل من الصيني لميستوفليس!

بعد هذا الاستعراض للأسطورة وتطورها وأثرها العام في الفنون والأدب يدخل الكاتب إلى فصول كتابه، مخصصاً الفصل الأول لـ «فاوست بوصفه شخصية ونموذجاً: التغيرات في التفسير والدوايق»، حيث يتعقب في هذا الفصل الدوايق المتغيرة التي جعلها كل كاتب حاكم في شخصية فاوست. فعلى الرغم من أن المعالجات الشعبية للموضوع كانت خشنة ومحدودة، فقد خصصت قدرًا لا بأس به لحب الاستطلاع العقلي عند فاوست، وإن كانت قد أدانت هذه الرغبة في المعرفة، وجعلتها، مع العجرفة والكبرياء والحسد، السبب في سقوط فاوست بين ذراعي لوسيفر Lucifer، كما كانت هذه الصفات نفسها - في المعتقد الديني - السبب في سقوط الملائكة الأخيار.

هذا في حين تغيب هذه الرغبة في الإدانة عند مارلو، على الرغم من دعوته لنا لتأمل موضوع الشر الذي يلقي جزاءه؛ لأن مارلو استهدف من وراء عمله أن يجعل عجرفة فاوستوس ورغبته في مجاوزة «إنسانيته» من الأمور التي يمكن التعبير نفسيًا عنها. أما كلينجر F. M. Klinger فإنه يتخذ من التساؤل عن المبادئ الخفية التي تحكم الكون، مع أشياء أخرى، نقطة الانطلاق؛ حيث يأمل فاوست أن يعرف الغرض من حياة الإنسان، والأسباب الكامنة وراء غياب العدالة الأخلاقية.

وحيث يحلم فاوست مارلو بأن يكون نصف إله عن طريق السحر، فإن بطل «الصياغة الأولى لفاوست» Urfaust عند جوته يشعر بأنه شبه إله وهو يحمل في «علامة الكون»؛ ويتحلى لنفسه وضعا أعلى من الإنسان حين يدعى المساواة مع «رمز روح الأرض». وفي «فاوست» جوته الكاملة يبدو مؤكداً الانطلاق من حب الاستطلاع العقلي بوصفه دافعاً أساسياً وراء التعاقد مع الشيطان؛ ولكنه تحول بعد ذلك إلى «الرغبة في التجربة» أو «النشاط الذي لا يكل» على نحو يجاوز مجرد حب الاستطلاع. إن جوهر فاوست - عند جوته - هو الحث على القيام بكل تجربة يستطيع الإنسان أن يجربها.

وفي الفترة الرومانسية مالت شخصية فاوست لأن تصبح شخصية مأساوية أكثر منها شخصية شريرة. وبالرغم من هذا وجدت أعمال تميل إلى وجهة النظر القديمة، التي تدين فاوست من وجهة نظر دينية؛ ولكنها أعمال قليلة نسبياً. فقد أصبح معتاداً أن نرى فاوست وقد صلح وأنقذ. بل إنه ظهر في بعض الأعمال بوصفه رجلاً خيراً ضل طريقه إلى حين؛ فهناك عدد لا بأس به من صور شخصية فاوست التي تبرزه محاولاً فعل الخير بمساعدة شيطانية، على الرغم من أن هذه المحاولات نادراً ما تنجح.

وفي بعض الأعمال الأدبية الأخرى يبدو فاوست ممثلاً الصراع بين الرغبات الحسية والدوافع العليا، أو ممثلاً روح الشك التي برزت في القرن التاسع عشر. أما

أطرف تنوع حديث على الموضوع وأذكاه، فهو يتمثل في أن فاوست يستطيع إلى حد ما أن يمثل الإنسان الغربي الحديث إن لم نقل الإنسانية بعامتها. وهذه هي رؤية بول فاليري P. Valéry في «فاوستي Mon Faust». ففاوست يظهر هنا ضحية الثقافة الأوربية الغربية، حيث كيف على أن يسأل أسئلة حمقاء لأجواب عنها، منهمكا بذلك في مشكلة المعنى. وفي «مورفولوجيا» شبنجلر Spengler للثقافة الإنسانية توصف حضارة أوروبا الغربية بأنها «فاوستية»؛ بمعنى غلبة النشاط وروح المضاربة وعدم الصبر على الحصر والشوق الرومانسي لكل ما لا يمكن الحصول عليه أو تحديده.

وفي تطور متأخر أصبح فاوست مساوياً للعبقريّة الألمانية، وأعيد تفسير الأعمال السابقة على هذا الأساس. إلا أن الطريف هو أنه لم تكتب إلا أعمال قليلة تصور فاوست فناناً خلاقاً، لا على أساس ارتباطه بالروح الألماني، ولا على أساس المفهوم العام القائل بأن الفنان يحاول المستحيل. ولقد شاعت حكايات عن بعض الفنانين، تشير إلى أنهم أنجزوا أعمالهم العظيمة بمساعدة الشيطان. وعلى الرغم من شيوع هذه النظرة منذ عصر النهضة، فإنه يبدو من المدهش أنه لم تظهر أعمال أدبية كثيرة تصور فاوست فناناً يتوق إلى الكمال في المجال الفني الذي يختاره، ثم يقدر مقتنعاً، وقد فشلت المساعدة غير الطبيعية، بأن حدود القدرات. والتقنيات الفنية، والمواد، تفرض عليه أن يتخفف قليلاً من مثالياته.

أما الفصل الثاني فمخصص للشخصية التي تبدو، في كثير من الأعمال التي تناولت فاوست، البطل الحقيقي، وأعني به «الشيطان». والكاتب لا يقدم في هذا الفصل عرضاً «لتاريخ الشيطان»، وإنما يهتم، أساساً، بتطور وظيفة الشيطان وصفاته الأساسية في الأدب المكتوب عن فاوست فحسب.

ففي الأعمال المتقدمة عن فاوست، وبخاصة المسرحيات الشعبية، التي كان الوعظ الخلفي من أهم أهدافها، نجد الشيطان يلعب أحياناً دور الواعظ الذي يحذر فاوست من مخبة الطريق الذي يسير فيه. وهذا ما انتهجته بعض الأعمال الجادة، حتى إن جوته نفسه يجعل الشيطان يرشد الشر دائماً، ولكنه يشارك في الخير برغم إرادته.

ومن الأفكار التقليدية عن الشيطان فكرة أن هناك جيشاً من الشياطين المخصصين لمهام إغرائية خاصة، الذين يأتمرون بأمر إبليس. وهي فكرة بدأت من حديث الكتاب المقدس عن روح الغيرة، وروح الكذب، وروح الزنا. وهكذا.. (وهذه الأرواح تمثل غالباً أدوات لأغراض الرب). وما إن ارتبطت فكرة أن هذه الأرواح تجسد خطايا معينة، تغري الإنسان بارتكابها، بفكرة العهد القديم عن جيش الشياطين، حتى فتح الطريق لفكرة الجيش الشيطاني الذي يهيم كل فرد من أفراد بمواطن ضعف معينة وخطايا محدودة. ومن الطريف أن فيدمان يقول إن الشياطين قسبان؛ الأصغر قدراً، ويغرون بالزنا والطموح وما إلى ذلك من الخطايا؛ والأكبر قدراً، ويغرون الإنسان باليأس والحرطقة. وبناء على هذا ظهرت بعض القوائم التي تصنف الشياطين. وفي بعض القوائم يظهر شيطان الذكاء Klugheitssteuffel، الذي يغري الإنسان من خلال تطلعاته العقلية وعجرفته، والذي ارتبط فيما بعد بمفيسفو Mephisto عند جوته.

وفي تحول آخر نجد الأعمال الأدبية عن فاوست تميل إلى شيطان العهر Hurenteuffel إذ تركز على «حياة العهر» عند فاوست. وأذكر أمثلة هذا التحول نجدها في بآله «فاوست» لهاني Heine، حيث يغري الشيطان فاوست برؤية الجمال، ويكون هذا الشيطان راقص بآله. وفي ملاحظات هاني يذكر النكتة القديمة التي تقول بأن الشيطان هو الذي اخترع رقصة «الجالليارد galliard» المرححة ليغري المؤمنين ويزعج المتزمتين. وعند ليناو Lenau نجد الشيطان يستخدم الموسيقى لإثارة رغبات ناعمة وداعرة عند فاوست.

ونجد عند مارلو للمرة الأولى الرغبة في أن يسرق الشيطان الأضواء بالتأكيد على وصفه بأنه ملاك ساقط، وبأنه يحمل الحجم إلى حيثما يذهب. هذا في حين

يرتبط مفيسو، الصياغة الأولى لفاوست « جوته بالتصور الغريب الذي كونه جوته لنفسه عن نشأة الكون، والذي تأثر فيه بالكتابات الدينية والصوفية والقبالية Cabbalistic، (والقبالة طائفة يهودية تؤمن بأن الرب تخلص من الشر بخلق العالم، وأن الشيطان يسيطر على الناحية السفلى التي تمثل الشر في مقابل عالم الخير الأعلى، وأن الأرواح الأتمة تكفر عن إثمها بالتنقل في أجساد مختلفة عدة مرات حتى تصل إلى الكمال والتطهر. انظر: د. محمد بحر: اليهودية ص ١٦٠ وما بعدها.) كما تأثر أيضا بالتراث الشعبي عن الشيطان. وإذا كان شيطانه الذي يعرف كثيرا، وإن كان لا يعرف كل شيء (فهو يعرف أكثر من الإنسان، ولكنه لا يبلغ معرفة الملائكة الأطهار) - إذا كان هذا الشيطان على وفاق مع شيطان رجال الدين، فإنه يعكس أيضا صدى «محاكمات إبليس» القديمة، التي يقف فيها الشيطان منكرًا للقيمة الأخلاقية للإنسان. والقول نفسه ينطبق على رؤية جوته للشيطان بوصفه شوكة أو مهازأ يدفع الإنسان إلى اليقظة وعدم الركون إلى الكسل أو الرضا الأخلاق في معركته مع الشيطان نفسه.

وعلى الرغم من طرافة هذه النظرة التي نلاحظ الروابط بين مفيسو جوته وبين الأرواح الشريرة في المسيحية وغيرها، أو تراه تشخيصا لقوة كونية، فإنها تظل نظرة جزئية، مفيسو يعيش حياته الخاصة، ويعرض شخصيته، ويتبنى مزاجا في الحديث غريبا على نفسه. ولهذا يجب أن يرى بوصفه شخصية مسرحية لها كل مقومات الشخصية المسرحية المستقلة. وإلا تحول في النهاية إلى هيكل عظمي لا تدب في أوصاله حياة.

ومفيسو جوته هو نقيض الإيمان والتفاؤل، ونجسد لروح السخرية، فقليلون هم الذين يمكن أن يهربوا من نظراته النكفية المريرة. وحيث تأخذ شخصيات نفسها بالحذية (فاوست)، أو تقع في المعجزة (بكالوريوس)، أو تتجاهل ماهو واضح (فاجير)، نجد مفيسو يؤكد على الحقيقة. وفي النهاية، حين يمثل فاوست بالطموحات النبيلة، يكون مفيسو هو الواقعي الذي يردده إلى قدره. ومفيسو شيطان حاضر اليدوية يجعله يديه في بعض الأحيان يضطرب على فاوست الخلال والأهمية الذاتية.

ولعل المشكلة الكبرى التي واجهت كل من كتب عن فاوست، هي تجنب جعل الشيطان بطلا للقصة، فهو بما يتميز به من حيوية، ومزاج ساخر، وذكاء، واستمتاع يصل إلى حد السعادة الشريرة بما يفعل - كل هذا جعل بعض القراء يرون فيه «البطل». وأغماهم عن النتائج الموضوعية (الشريرة) لتصرفاته.

وفي مرحلة أخرى لم يعد الشيطان روحا يؤمن الناس بحقيقة وجوده الموضوعي، ولكنه مال شيئا فشيئا لأن يكون مجرد رمز للجانب «المظلم» من الإنسان. وقد يبدو لبعض الناس أن هذا التحول من الشيطان «الموضوعي» إلى شيطان «ذاتي» يمكن أن يرى في «فاوست» جوته أو مارلو. والحقيقة أننا نجد نقطة البداية عند ليناو. فعلى الرغم من أن مفيسو عنده شخصية مستقلة، ونقوم المسرحية على الصراع بينه وبين فاوست، فإن مفيسو يبدو - للحظات على الأقل - تاجا لجانب من جوانب فاوست. وفي حوارهما يبدو فاوست في بعض المقطوعات وكأنه يحاور أناه الداخلية. وفي بابه هائلي تظهر الشياطين محجة. وحين يسألهم فاوست عن حقيقة مظهرهم - يردون بأنهم ليس لهم شكل خاص بهم - ولكنهم يظهرون في الشكل الذي يسر فاوست ويرضيه. وربما فهم بعض الناس من هذا أن الشيطان له وجود مستقل. ولكنه بالنسبة لآخرين أقل خشونة لم يكن يعدو الاعتراف بأن الشيطان لا وجود له إلا في عقل الإنسان. ثم أصبح بعد ذلك الناطق بالآراء المتشائمة، أو بالآراء الواقعية الساخرة - بما يمثل تحولاً إلى مجرد رمز يمثل لصوت الشك في قلب كل إنسان (عند تورجنييف مثلا).

كل هذا بعدنا للضربات القاتلة التي يوجهها فاليري وتوماس مان Thomas Mann بطرق مختلفة، للشيطان. فإذا كان الشيطان يسكن عقل الإنسان، فهو يعكس آراءه ومشاعره في وقت معين. وهو يتغير كما يتغير الإنسان. ويمكن أن يحترق إلى شيء لا مغزى له - بل إلى بطلان. وعلى الأقل فإن شيطان

فاليري موجود «هناك»، بمعنى أنه مسموح له بأن يظهر. ولكن مع توماس مان نصل إلى نهاية الطريق، ف«شيطان» مان «كشيطان إيفان كرامازوف»، مجرد هُلاس، فهو ليس أكثر من رمز مقنع لجانب الشر في الإنسان. وباختصار، فإن الشيطان فقد الكثير من أهميته، وأمسك الناس عن الاعتقاد في وجوده الواقعي، بعد أن فقدت وظيفته السحرية أهميتها. إذا ما قورنت القدرات السحرية بما يستطيع العلم تحقيقه بوسائل طبيعية تماما.

ومن الممكن القول بأن الاتجاه المتزايد لإنقاذ فاوست قد شارك في تقليل قيمة الشيطان، فخلاصه لا يتأتى - في أعمال أقل قيمة - إلا بتقليص دور مفيسو.

أما عن موقف مؤلفي أعمال فاوست من الطبيعة، فيتابعها المؤلف في الفصل التالي، حيث نرى مؤلف الكتاب الشعبي لا يرى في الطبيعة إلا استسلامها للساحر فاوست، وإلا أعجائبها التي تستخدم لتدهش السذج، ولتأكيد القوة، ولتحقيق الشهرة والغنى أو للانتقام. أما مارلو فكانت رؤيته للطبيعة أكثر رقة وذكاء، على الرغم من أن موقفه منها بصورة عامة جاء غير مرتب، بل كان محيا للآمال. هذا في حين كانت رؤية جوته أكثر اتساعا، فالطبيعة عنده توحى بالعالم المرئي بقدر ماتوحى بالدوافع الغريزية في الإنسان، وأيضا بالحياة البسيطة بوصفها مقابلا للمدينة «المصطنعة». وفي الجزء الثاني من «فاوست» تنبع الكلمة لتشمل الطرق المباشرة أو غير المباشرة التي تؤثر من خلالها الطبيعة في العالم الإنساني، وكيف يشكل الإنسان مواقفه وسلوكه على غرار ما يتعلمه من الطبيعة.

ويستخدم جوته، للتعبير عن موقفه هذا، رموزا متعددة، بداية من اللقاء مع «رمز روح الأرض»، أو رسم شخصية مثل «جريتشن Gretchen» التي تمثل «الطبيعة» التي يفسد حياتها فاوست «المثقف»، وما يشبهه على لسانها من أغنيات شعبية الأصل أو الصياغة، هذا غير الرموز الجزئية مثل «الشجرة الخضراء» و«الثوب الخفي».

ونجسد الأعمال الرومانسية المتأخرة عن فاوست شعور العجز في وجه العالم المرئي للطبيعة. ففكرة أن الإنسان يعيش في تناغم مع الطبيعة، وأنه يستطيع أن يتحول إليها طالبا التعاطف والراحة والنصح - تنساب بقوة في الرومانسية الألمانية. ولكن المدهش أن كل الأعمال الرومانسية التي تناولت فاوست قد رفضت هذه المغالطة المخزونة. وفكرة أن الطبيعة يمكن أن تتواصل معنا - لذلك تشيع عندهم صور الصخور والغابات البرية والحدائق المتدفقة، ولكنها مسكونة بالحفايش والضفادع والغربان واليوم والعناكب، وكل الكائنات التي ترتبط تقليديا بالساحرات والشيطان، والسحر الأسود.

وإذا كانت هناك أعمال عن فاوست أنتجها القرن التاسع عشر - وكانت أكثر تفاؤلا وحسية - ومالت إلى إنقاذ فاوست، بما يعنى بالنسبة للطبيعة انسجام الكون مع الدوافع العليا التي تميل إلى الكرم مع الإنسان - فإن فاليري ومان عارضوا أي وجهة نظر تقول بأن لمظاهر الطبيعة «معنى» (بأي مفهوم عادي أو إنساني للكلمة) أو أنها يمكن أن تستسلم حتى لأكثر الباحثين إصرارا.

وبالعلاج الكاتب في الفصل التالي بعض المشكلات التي ارتبطت بموضوع فاوست، من مثل مشكلة «الأسئلة التي لا إجابة عنها»، والتي يلقبها فاوست على الشيطان بعد العقد. ولكن مفيسو لا يجيب عنها متعللا - أحيانا - بنسيانه «الأسرار السامية» منذ السقوط، وأحيانا أخرى بأن ما يعرفه لا يمكن الإفشاء به إلا في لغة لن تكون ذات معنى، أو هي في الحقيقة محبة للإنسان.

ثم يعالج مشكلة «الشرك» في العقد، الذي يوقعه فاوست مع الشيطان. وهي جزئية تعرفها الأساطير، فالعقود مع الشيطان غالبا ماتضمن خداعا من نوع ما: فأحيانا تتحول حياته (من ذهب أو مال أو غيره) إلى شيء لا قيمة له، وأحيانا يشترط الشيطان ارتكاب عدد معين من الخطايا (ثلاث أو أربع) وينسى المتعاقد أنه ارتكب خطيئة أولى يتعاقد مع الشيطان... ولعل أكثر الخدع دورانا في أدب فاوست تلك التي ترتبط بمدة التعاقد: ففاوست يرهق روحه للشيطان على أن

يخدمه قريته مدة أربع وعشرين سنة ، ولكن في نهاية اثني عشرة سنة فقط بطالب محقه ، بحجة أنه خدم فاوست ليلاً ونهاراً ، وأنه يجب أن يجازى مرتين .

ولقد وجدت هذه الشراك توجهات فنية وفلسفية وسياسية في أعمال كثيرة من أدب فاوست ، تبعاً للاهتمامات الفكرية والفنية لكل كاتب .

ونشكل « العناصر السحرية » مشكلة ثالثة ، فقد عاش فاوست ونمت أسطوره في عصر كان كل فرد فيه تقريباً يؤمن بالسحر ، ويؤمن بإمكان التعاقد مع الشيطان ، وبأن الشيطان ومن تحالفوا معه يمتلكون القدرة على التشكل وإزعاج الناس بالسحر ، وهو الموقف الذي انعكس بوضوح في الكتب الأصلية عن فاوست .

أما مارلو فكان الموقف عنده أكثر تعقيداً وشكاً ، إذ من المحتمل أنه رغب في أن يؤخذ الميراث السحري في الأسطورة على معنى رمزي فحسب . وكان هذا بداية للموقف الأدبي الجاد من هذا الجانب ، وبخاصة بعد أن توقفت أغلبية المثقفين عن النظر إلى السحر والشيطانيات نظرة جادة . وكما يقول كارليل *Carlyle* - فإن جوته « استبقى الثوب الخرافي للقصة ، ولكنه استبقاه ، من جانبه ومن جانبنا ، بوعى أنه وهم » .

وهكذا تحولت العناصر السحرية في الأسطورة إلى عناصر رمزية في كثير من الأعمال الأدبية الجادة ، في حين استبعدتها آخرون نهائياً ، على الرغم من أنها من الملامح المميزة للقصة ، وتحول بها آخرون إلى مجرد حلم ، أو عالجوها في سخرية . والحقيقة أنه بدون أي من هذه المواقف فإن استبقاء العناصر السحرية يصبح مخاطر .

أما الخلط الذي حدث بين شخصية فاوست وشخصية فوست ، الذي شارك في استغلال المطبعة بعد اختراعها ، فكان - في رأي المؤلف - نابعا من التشابه الواضح في الأسماء ، ومن المظهر الغريب الذي كان يظهر به فوست وهو يبيع نتاج المطبعة الأولى في الأسواق ، ومن ظهوره هو وشريك له في مظهر واحد في أماكن مختلفة في نفس الوقت ، هذا فضلا عن خداعه لمن يشتركون مطبوعاته وادعائه أنه إنما يبيع مخطوطات قبل أن ينتشر أمر المطبعة . وربما أثرت أيضا شائعات كاتبي المخطوطات عنه ، إذ أن سوقهم كانت قد أخذت تكسب . وبصفة عامة كانت الظروف كلها تساعد على اتهام فوست بالسحر ، ثم على الخلط بينه وبين الدكتور فاوست . ولكن ما إن انصرم القرن الثامن عشر حتى أصبح كثير من الكتاب ينكرون أن فاوست وفوست شخص واحد . وبالرغم من هذا فقد تمسك بعض الكتاب بأن فاوست هو مخترع المطبعة وليس مجرد مستغل لها ، لأن هذا يضيف بُعداً جديداً لأعمالهم ، أو لأنه ، ببساطة ، يتيح الفرصة لنكته هزلية أو انتين . وأيضاً فقد استغل بعض الكتاب هذه النقطة في الهجوم على الإنسانية وثقافتها (كما عند كلينجر مثلاً) ، في حين استغلها بعضهم - على لعكس من ذلك - للدفاع عن الاختراع وفائدته ، بل جعلوا منه منقذاً لخلاص فاوست (كما فعل مولينج *Mölling* وستولت *F. Stolte* ، مثلاً) .

ثم يتقل البحث بعد هذا إلى دراسة ظاهرة تبادل التأثير والتأثر بين التراث الشعبي والتراث الأدبي ، التي تعد أسطورة فاوست وأدبه من أطرف أمثلتها . فتقديم شخصية فاوست بدأ شعبياً ، بالحكايات الشفوية ، ثم الكتب التي جمعت أخباره الشائعة ، ومسرحيات العرائس ، والعروض المسرحية الشعبية . وقد استهدفت جميعاً مزيجاً من الترويح والوعظ ، كما جمعت بينها جميعاً خشونة التركيب الفني .

وما إن وصل الموضوع إلى مارلو ، وأعاد تركيبه فنياً وفكرياً ، حتى استعادته الفرق المسرحية المتجولة لتنتشره في النمسا وألمانيا - بخاصة - ليكتسب لسنج من مسرحيات العرائس ويعالجها أدبياً ، ويدعو غيره من الأدباء إلى متابعتها في هذا . ونجد الذين نفسهم لمسرحيات العرائس في معالجات مارمولر *Maller Müller* لفاوست ، وربما يدين للكتب الشعبية أيضاً . أما « الصياغة الأولى لفاوست » جوته فإن ظروف كتابتها تشير إلى أن روابط الموضوع بالأسطورة واسعة جداً ،

ولكنها ثانوية . أما في الجزء الثاني من « فاوست » فإن هناك عناصر مهمة التقطها جوته من مسرحيات العرائس ، وكان لها أثر في خطته .

وقد حاول القارئون على عروض العرائس الاستفادة من هذه المعالجات الجادة ، فحاولوا أن يأخذوا بعض عناصرها لمسرحهم الشعبي ، ولكنهم - في الواقع - لم ينتجوا شيئاً ذا قيمة . هذا في حين أن عملين من أحفل أعمال القرن العشرين بالمعزى يستعيذان التوازن بالعودة إلى المتابع العتيقة ، الشعبية ، ليجدا هناك روحاً أصيلاً مكنها من توجيه العمل توجيهاً جديداً : ونعني بذلك عمل توماس مان وهانز أيزلر *H. Eisler* .

ويخصص المؤلف بعد ذلك فصلاً للأعمال التي كتبت تقليداً لفاوست « جوته أو استكمالاً لها . ففاوست جوته مارس تأثيراً يفوق تأثير أي عمل مفرد في اللغة الألمانية .

وقد اتخذ هذا التأثير طريق التأثير بالشخصيات ، وبخاصة شخصية جريشن ، ثم شخصية الشيطان ، الذي جرت محاولات كثيرة للحاق بلهجته الذكية الشائكة .

وقد امتد هذا التأثير أيضاً إلى النقد الذي وجه إلى الجزء الثاني بخاصة ، من وجهة نظر دينية أخلاقية ، ومن وجهة نظر جمالية معاً . وقد تركز الهجوم على « الآلية » الكاثوليكية وعدم ملائمة ألوان النشاط التي قام بها فاوست للتكفير ، كما أسهب المهاجمون في الحديث عن غموض هذا الجزء ، وعن طبيعته المجازية المسرفة ، وأحياناً عن انتقاده للجديدة .

لهذا كله وجدت محاولات لإعادة صياغة الجزء الثاني صياغة شعبية ، جاءت نافهة وبسبلة . كما جرت محاولات كثيرة لإعادة كتابة هذا الجزء أو إكمالها بجزء ثالث . وكانت كل المحاولات مدفوعة بالشعور بأن فاوست - عند جوته - لم يكن يستحق الخلاص . غير أنه لا يكاد يشب لعمل جوته من بين هذه الأعمال إلا تلك المحاكاة الساخرة لفيشر *Vischer* ، وإلا مسرحية « فاوست والمدينة *Faust and the City* » للكتاب الروسي لوناتشارسكي *Luna Charsky* ، التي عالج فيها بحرية واحترام حلم فاوست بتأسيس مجتمع جديد على أرض عذراء .

ونصل ، بعد ، إلى اللقاء بين « فاوست ودون جوان » ، اللذين كانا منذ البداية شخصيتين منفصلتين ، بل متناقضتين . فأين فاوست المستغرق في دراساته وتأملاته من دون جوان الذي يتسكع تحت الشرفات ! ولكن ، أليس فاوست مضافاً إليه دون جوان يساويان : كل إنسان ؟ وهذه هي النتيجة التي توصل إليها الكثيرون بعد متابعة طويلة لكلتا الشخصيتين .

فكما هو معروف ، ظهرت أسطورة دون جوان للمرة الأولى في « ساحر أشيبيلة *El-Burlador de Sevilla* » ، التي تعزى إلى ترسودي مولينا *Tirso de Molina* ، والتي نشرت سنة ١٦٣٠ وربما قبلها . وقد انتقلت الأسطورة في سرعة من أسبانيا إلى إيطاليا لتصبح - في خمسينيات القرن السابع عشر - جزءاً من مخزون الكوميديا الاريغالية الإيطالية *Comedia d'allarte* وعن طريقها انتقلت إلى فرنسا . وهناك قدم مولير مسرحية عن « دون جوان » ١٦٦٥ ، وفي العقدتين الأخيرين من القرن كانت نسخ ألمانية شعبية لمولير تمثل في كل من ألمانيا والنمسا . وطوال القرن الثامن عشر كان هناك مزيد من المسرحيات المختلفة ، التي تتميز بالحسية ، وتعتمد على مصادر فرنسية أساساً ، وربما على مصادر إيطالية أيضاً . في نهاية القرن الثامن عشر استعاد الأدب الجاد الأسطورة مرة أخرى بأوبرا « دون جيوفاني *Don Giovanni* » لموتسارت وما أثارت من مناقشات وتفسيرات .

وقد جرى اللقاء بين فاوست ودون جوان على مستويين : الأول في مسرحيات العرائس ، التي أصبحت تعبر عن مواقف متشابهة في حياة الشخصيتين بمقطوعات واحدة . والثاني حين نشر هوفمان *Hofmann* « دون جيوفاني » ، وصوره على أنه يحاول ، مثل فاوست ، أن يكون أكثر من بشر . وأن يحوز على الأرض أكثر

مما يجوز لأي بشر فإن . واعتمادا على هذا التفسير اقترى دون جوان من فاوست . بل أصبح نموذجاً ثانياً من فاوست .

وبالرغم من هذا الشعور المتنامي بالتقارب بين الشخصيتين على نحو ما . هذا الشعور الذي دفع عدداً من الكتاب إلى تخصيص عمل لكل شخصية . فإن الشخصيتين ظلتا متناقضتين . فاوست بخلته العقلية التي لا ترتوى . ودون جوان بشهوته « الطبيعية » الهمة . ولكن زاد القرب بينهما في أعمال أخرى . كما نجد في أعمال ليناو وتولستوى . كما وصل تأثير هوفمان إلى فرنسا فظهر في صورة دون جوان عند كل من موسيه وجوتيه .

وفي القرن العشرين ظهر عملاق استهدفاً تحليل دون جوان من العاطفية الرومانسية . وأبرز كلاهما الديجوانية بوصفها مرحلة مراهقة في تطور الإنسان . هنالك يظهر دون جوان وهو يتخلص من هذه المرحلة ويصبح . في كل حالة . أكثر شبهاً بفاوست منه بدون جوان . ففي « الإنسان والإنسان الأعلى Man and Superman » لبرناردشو . يدرك دون جوان أن عبادته للمرأة كانت تعتمد على وهم رومانسي . وأنه كان هو المطارد . وأنه مجرد ضحية للظروف البيولوجية . . ويعمل دون جوان عند ماكس فريش Max Frisch ملامح قريبة من ملاحظه عند شو . ولكنه يبعد في عدم الرضا . فدون جوان فريش يعد مطاردة المرأة نوعاً من السكر ينبغي التخلص منه للوصول إلى الهدف الأسمى . وهدف دون جوان هو المنطق الخالص . المطلق العقل . فهو نموذج أقرب إلى فاوست منه إلى كازانوف .

وأيضاً فقد جُرِّبت الحركة في الطريق العكسي . أعني الوصول بفاوست إلى مشابهة دون جوان . ففي « فاوست » ف . مارلو F. Marlow نجد فاوست يتحول . في محاولته استكناه أسرار الطبيعة . من فهم الحياة إلى الاستمتاع الحسي بها . . وما يبدو أن المؤلف يحاول أن يوحى به هو أن بحث فاوست عن المعرفة . والقوة . وأسرار الطبيعة . وبحث دون جوان عن الحب . هما مظهران لروح واحدة .

وبضيق المجال عن الوقوف عند الأعمال الكثيرة التي نبتت أياً من هذه الاتجاهات أو عند رأى المؤلف فيها . فمن الواضح أن الأعمال التي جعلت من فاوست دون جوان . وهي كثيرة . قد حولته إلى شخصية نافذة . ففاوست يجب أن يكون شخصية معقدة بوصفه تجسيدا للفردية المتمردة للإنسان الغربي . وللبحث عن التحقق الذاتي في كل أشكاله . فالتقليل من أهمية قضية المعرفة . ولجاهل أو نساؤل شأن التعطش إلى القوة والآثار المرتبطة بها . والتركيز على الشهوانية - كل هذا يخط من قدر فاوست . وكل الكتاب ذوى الشأن الذين قدموا الجانب الشهواني من فاوست - مارلو وجوته وليناو ونورنبرج ومان - مزجوا هذا العنصر في الشخصية بوصفها كلا . بينما في أعمال أقل شأنًا . نكاد نسمع نبذة ارتياح إذ يتخضع كتابها السؤال الصعب عن عدم الرضا وحب الاستطلاع الذي لا يريح . لصالح موضوع الشهوة عند فاوست . وهو موضوع ذو متطلبات عقلية أقل .

وهكذا . فإن الجانب الأعظم من الأعمال التي صورت دون جوان مشابها لفاوست . أو العكس . هي أعمال إما متكلفة أو مضطربة . وقليل فقط من هذه الأعمال - بينها أعمال ليناو ونورنبرج وشو - قد نجح في إضافة بُعد جديد بتصوير إحدى الشخصيتين في رباط مع الأخرى . بل من المحتمل أن هذا الارتباط . في الأعمال الأخرى . أضمر أكثر مما نفع .

ويشير المؤلف في الفصل الخاص بـ « فاوست والعلم » . قضية صالة تأثير المنجزات العلمية التي شهدتها القرنان الأخيران في الأعمال التي تعالج أسطورة نهم أساساً بتصوير الرغبة العارمة للإنسان في المعرفة . والتجربة . وفي اكتساب اليد العليا على بيته . وحتى الثورة الصناعية . التي أحدثت في المحيط الطبيعي للإنسان تغييرات يصعب التغاضي عنها . نادراً ما أشير إليها .

وتعليلاً لهذه الظاهرة يرى المؤلف أن الفن هو نتاج الفن . وأن أي وجهة نظر تعتمد فقط على رصد الاستجابات والتجارب في عمل في دون أن تضع في

حسابها التقاليد الفنية . هي وجهة نظر قاصرة وساذجة . ولكن ماثير المشكلة . هو أننا نشهد في الأدب خاصة . في كل استغلال للفراغ . استجابة لشيء ما في عصر الكاتب أو بيته . أكثر من هذا . فأننا - يقول المؤلف - لا نفرح أنه يجب أن يكون فاوست « معاصراً » ليكون فيها . فإن معالجات هذه الأسطورة . بطبيعتها . يتوقع منها أن تقع على مشكلات خالدة . أكثر مما يتوقع في أي أعمال أدبية أخرى . ولكن حتى المشكلات الخالدة - بل هذه المشكلات على وجه التحديد - نحتاج باستمرار . إلى مراجعتها وإعادة تقديمها كلما زادت المعرفة البشرية وتغيرت بيئة الإنسان .

ولا يمكن إغفال أثر « فاوست » جوته . والمناقشات التي أثارت حولها خاصة . فقد جعلت من فاوست في خيال أغلب المثقفين الألمان « نموذجاً آخر لدون جوان » . . يميزه النشاط الذي لا يهدأ . أكثر مما يميزه حب الاستطلاع الذي لا يرتوى . كما أن انفصال العلم عن الشعر . وجعلها ثقافتين متبايزتين . كان له أثره أيضاً . هذا فضلاً عن الشعور بأن المشكلات التي يطرحها العلم الحديث وتطبيقاته لاتناسب أسطورة عريقة من طراز أسطورة فاوست . وأهم من هذا كله أن أغلب الذين مارسوا الكتابة من الألمان في منتصف وأواخر القرن التاسع عشر كانوا من البرجوازيين الذين اهتموا بالدرجة الأولى - في كتاباتهم - بمشكلة معيشة الفرد في مجتمع . فاهتموا بالتوفيق بين النزعات الفردية . الجمالية والعملية . وبين ما يطلبه المجتمع من الفرد من التزامات .

ولا يعني هذا أن الاهتمام العلمي منقطعة في أدب فاوست . ولكنها قليلة فقط . إذ نجد مثلاً رواية « عام ٢٤٤٠ l'an 2440 » لمرسيه Mercier . و « فاوست وبروميثيوس » لغانجو Hango ذات الطابع الدارويني . وبعض أعمال من القصص الخيالي العلمي . والحقيقة أن العمل الذي يعالج أهم المشكلات التي يطرحها العلم الحديث وتطبيقاته . ليس من أدب فاوست . وهو مسرحية « حياة جباليل » لبريخت . حيث تبحث في الصراع بين العلم والسلطة . والعلاقة الحميمة بين العلم والبحث والعلم التطبيقي . وواجب العالم في التأكد من أن كشفه لا يساء استخدامها .

وبهذا ينهى المؤلف فصول الكتاب . التي أتبعها بعدة ملاحق . أهمها الملحق الأول عن « الشخصيات المرتبطة بفاوست » . من مثل اليهودي الثاني . وإيكاروس . وبروميثيوس . وقايل (الذي ليس ثوب البطولة المتمردة على العبودية للرب وعلى حدود الحالة الإنسانية عند الرومانسيين) . وفرانكنشتين . وشخصية « مانفرد » عند بايرون .

ثم يتبع هذا كله ببيت كامل للكتب الأصلية عن فاوست . والمسرحيات الشعبية ومسرحيات العرائس وقصائد « البلاد » ثم المعالجات الأدبية لموضوع فاوست . وكلها مرتبة ترتيباً تاريخياً . وهو يفعل الشيء نفسه مع الأعمال المتصلة بدون جوان منفصلاً عن فاوست أو مرتبطاً به . ثم يذكر المراجع العامة . والحقيقة أن هذا التصنيف للملاحق يضاعف من فائدة هذا الكتاب . ويجعل من المستحيل على أي دارس لأدب فاوست . وحتى أدب دون جوان . أن يتجاهل هذا الجهد العظيم . بل ويضع أمام باحثنا مثالا يحتذى لما ينبغي أن يكون عليه البحث العلمي الجاد .

ولعل غنى المادة التي يحويها الكتاب قد اتضحت . واتضح أيضاً التنوع الشديد فيها . وقد حاولت توصيل أكبر قدر يتيحها المجال من هذه المادة بأمانة . مع الالتزام الكامل بمنهج الكتاب ووجهة نظر الكاتب . ولعل القارئ - بعد أن يفرغ من مادة الكتاب - يتساءل : ماذا لو اقتصر المؤلف على دراسة الموضوع في جنس واحد من الأجناس الأدبية ؟ إذن لأعطائنا صورة أكثر تركيزاً وأعمق تناولاً . ولأعطائنا صورة أوضح للأعمال التي تناولتها الدراسة . وهي كثيرة جداً . وعصوفاً أنه - مدفوعاً بالتنوع في الأعمال التي تناولها - قد أهمل الكثير من الجوانب « الفنية » في هذه الأعمال . لاهتمامه الأساسي بالتطور « الفكري » للموضوع .

المسرح التجريبي

ستانسلافسكي الحب اليوم

من

- ☐ تأليف: جيمس روس. إيفانز
- ☐ ترجمة: فاروق عبدالقادر
- ☐ عرصة: أسامة أبو طالب

«من أركان العالم المختلفة ، ونتيجة ظروف
لانعرفها حق المعرفة ، يحدث أن يفكر عديد من
الناس في عدد من المجالات المختلفة حول قضايا الفن
على نفس الأسس الطبيعية للإبداع ، وحين يلتقون
تأخذهم الدهشة لهذا الطابع المشترك بين أفكارهم
جميعاً - ق . ستانسلافسكي .

يحق - تجارب العقول المبدعة ، أمثال «جروتوفسكي» و«بريخت» ، أولئك
الذين يعرفون «دينهم للماضي» ، ويقومون «بناءهم الخاص» على الأسس التي
وجدوها قائمة حتى حين يتقاطعون معها أو يجاوزونها

ويتناول هذا الكتاب «تاريخ التجريب» ويرده إلى أصوله - حتى السابقة على
ستانسلافسكي - تلك المتمثلة في عروض مسارح الشرق الأقصى أو العروض
اليونانية نفسها. ويعرض المؤلف لستة عشر مسرحاً تجريبياً - أو كانت تجريبية في

نأبياً على هذه الفكرة ، يواصل «جيمس روس - إيفانز» - مؤلف هذا
الكتاب - بحثه عن «التجريب» في المسرح الحديث ، تاريخه ، واتجاهاته ،
وعلاقته بالتراث ، ثم مستقبل ما هو قائم منه . وهو في كل ذلك يتمثل كل
المحاولات السابقة والحالية ، داخل إطار واحد من «العمل» ، «بدهشنا بكونه
مشتركاً في النظرة إلى «الماضي» و«التراث» ، حيث المسألة - كما يراها «يوجين
يونيسكو» - هي «إعادة اكتشاف الأشياء» . ذلك أن «ما نكتشفه أهم مما
نبتكره» ، بل إن الابتكار في حقيقته ليس سوى اكتشاف أشياء أو إعادة

وقد تمثلت ثورته على «الواقعية» في هدف أساسي محدد ، هو الانتقال من المظاهر الفردية لشخصياته ، بل بنقل «خلاصة» نقيية للأنفعالات . وبدلاً من تحديد الملامح الفردية للجاعات - كما كان يفعل «مسرح الفن» - جعل ماير هولت جماعاته تتحرك في كتلة واحدة متناغمة ، مثل معمار يتسنى إلى العصور الوسطى . وفي سبيل ذلك جرب أن يستخدم الساتر بدلاً من المظاهر المسرحية ، وأن يبنى أنوار الصالة مضادة مثل أنوار الخشبة ، حتى يرفع من حرارة الجمهور ، ويتيح للممثل أن يعايش الأثر الذي يحدثه في الجمهور ، وأن يراه أيضاً ، واقترب كذلك من تكتيك عروض السيرك وصلات الموسيقى ، مؤمناً أن «الأداء الصامت» أرقى من الكلمات التي هي مجرد «زخرفة على الحركة» ، وهو في كل ذلك كان يسعى إلى فكرته المثالية عن العرض بوصفه عملية «مسرحية» أو «تمسرح» الهدف منها هدم أية محاولة لخلق الحقيقة على المسرح .

وأيضاً لم يكن «ماير هولت» متطعاً بتجريبه من الفراغ ، بل مستنداً إلى جوهر المسرح كما يتمثل في مسرح «الكابوكي» الياباني أو مسرح «كانا كالي الراقص» في الهند ، ثم إلى آراء «بالفوف» عالم النفس الروسي ، وصاحب نظرية الأفعال الشرطية الشائعة المعاصرة له . إن مهمة المخرج في نظره كانت ويجب أن تكون - هي أن «يعمل بوعي على إثارة مستديعات جمهوره المعروفة ، حين يعلمون أنهم مدعوون للمشاركة» ، هذا الجمهور الذي وجد كي يرى ماير هولت له المخرج والممثلون أن يرى ، لا غير ، ثم تبلورت نظريته في نوع من «التدريب البيوميكانيكي» ، يتم فيه إكساب الممثل مهارة الرياضيين ولأعبي الكرة ، ونحويله إلى آلة حية في نفس الوقت . أما هذه التدريبات فهي لون من الرياضة البدنية ، الهدف منه هو تنظيم الاستجابات الانفعالية والعضلية للممثل حتى يصبح مثل «الراقص» ، كل حركة يقوم بها وكل إيماء محسوبة ومنضبطة وتلقائية . هذا بالإضافة إلى تدريبيه على استخدام «المكان» حوله والإكترام بتجديد علاقات مكانية بينه وبين زملائه الممثلين وبين الموضوعات من حوله . ومن ثم فقد طالب «ماير هولت» مثليه بأن يستبعدوا نهائياً كل المشاعر الإنسانية ، وأن يخلقوا نظاماً يقوم على قواعد

وبعد «تاييروف» يذكر المؤلف مخرجاً روسياً آخر يمثل التجريب القائم على مزج إنجازات ستانيسلافسكي وماير هولت والاستفادة منها في خلق شكل مسرحي أكثر ثراءً وأعظم تنوعاً ، ذلك هو «فاختانجوف» الذي مزج بين «الحقيقة السيكولوجية» ودرجة كبيرة من الوعي بظاهرة التمسرح «داعياً إلى «واقعية خيالية» بوسائل ويجب أن تكون مسرحية» ، ذلك يتطلب من الممثلين ألا يفكروا «حول» الشخصيات بل أن يفكروا «مثل» الشخصيات ، فعل الممثل إذن أن «يحيا ويفكر مثل الشخصية التي يلعبها» ولقد كان هذا الفنان صاحب اتجاه شعري في جوهره ، دقيقاً في عمله ، رومانسياً في روحه ، ساعياً وراء الصدق والقوة ، يرى في الفن بحثاً دائماً وليس شكلاً نهائياً، وعنده أنه إذا استطاع الممثل الوصول إلى شيء جديد فلا شك في أنه يستطيع الوصول إلى شيء أفضل . حتى بعد افتتاح العرض ، فإن الممثل يستطيع دائماً أن يعمل على تطوير دوره .

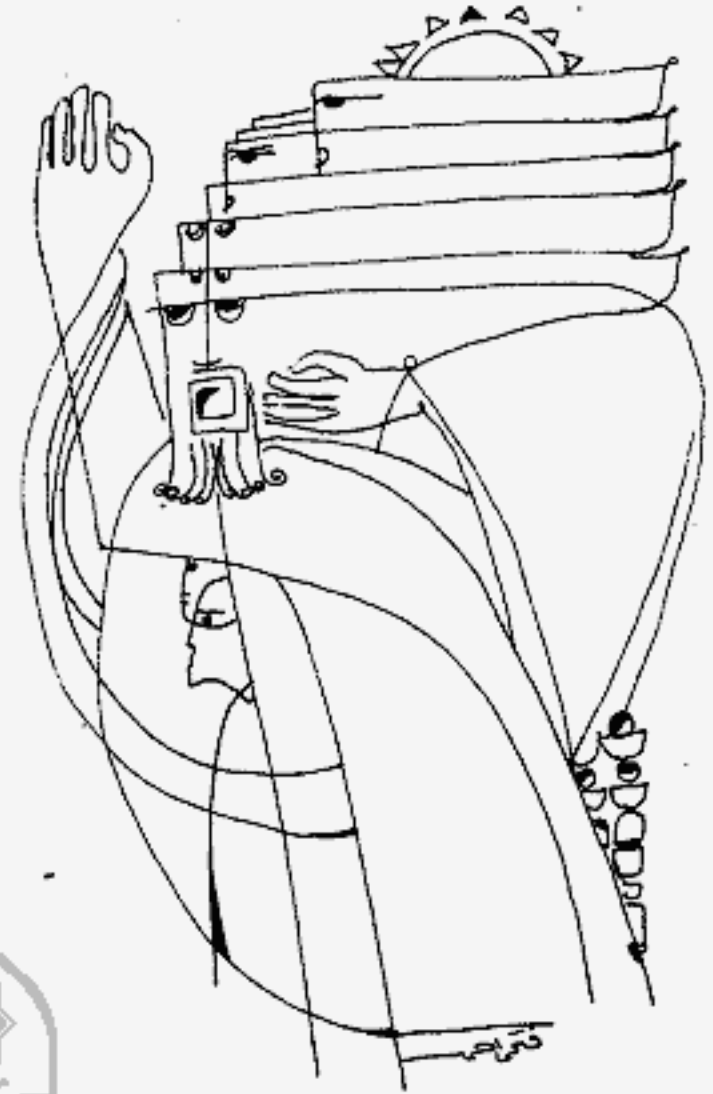
وبالمخرج فاختانجوف ينتهي مؤلف الكتاب عرضه للأسانذة الروس في فترة حافلة حية ، مليئة بالتجارب المتوازية المخلصة . وسواء كانت هذه التجارب معتدلة أو متطرفة فإنها في النهاية تثبت لهم في سجل «التراث» المسرحي ، الذي ظل حياً ومؤثراً في واعية معاصريهم ومن لحقوا بهم من مخرجي المسرح الأوربي .

ويعرض صاحب الكتاب بعد ذلك لـ «إدوارد جورودون كريبج» وهـ «آدولف آيبا» ، مسيماً إياهما بالمخرجين «صانمي الرؤى» .

فقد تمثل عمل «كريبج» في ثورة عارمة على «الواقعية» ، حيث كان «يحلم» بمسرح يخاطب المشاعر من خلال الحركة وحدها . ومن ثم فقد كرس جهده في اتجاه معاد لمسرح الواقعية المثقل بالكلمات في حين أن أصول المسرح هي الرقص والحركة الصامتة ، وأن «العين» هي أقوى الحواس وأكثرها قابلية للتأثير . كانت «الواقعية» في نظره هي مجرد «عرض» في حين أن الفن يجب أن يكون «كشفاً» . ولذا فإن الطريقة الفوتوغرافية الحرفية مرفوضة لديه نهائياً . وعنده أن الممثل يجب أن يكون دمية ، قصة ، فلا يستمع إلا للأوامر .

«مايرهولت» كان «راينهارت» يستعير ويستفيد - بحرية كبيرة - من تكتيك السيرك والمسرح الصيني والياباني ، كما كان هدفه المقدس هو تحرير المسرح من ثقل الأدب وقبوه ، وأن يقوم المسرح من أجل المسرح . لذا كانت عروضه أيضاً مسرحاً شاملاً . لكن الذي يبق له أنه - في حقيقة الأمر - دأب على التذكير بأن المتفرج يجب ألا ينسى أبداً أنه في مسرح ، ومن ثم فإن مايراه ليس أبداً بالحقيق .

ثم يبق لراينهارت كذلك أنه خرج تلميذاً هو «إرفين يسكاتور» ، ذلك الذي ابتكر «المسرح الملحمي» في عشرينيات هذا القرن . وكان الرائد الأول لما أصبح يسمى «المسرح الوثائقي» . وفي البداية كان «يسكاتور» تعبيرياً ، ثم أصبح - كما يصفه «بريخت» ، الذي عمل مع راينهارت ثم معه - «صاحب أكثر المحاولات ثورية لإضفاء طابع تنويري على المسرح» . حيث المتفرجون يمثلون هيئة تشريعية ، وحيث يمثل المسرح برلماناً . أما الهدف فلم يكن في أن يقدم المسرح «متعة تجرية جمالية» بل في أن يدفع ويستحث على «اتخاذ موقف عملي من قضايا الوطن والمواطن» . أما سبل تحقيق ذلك ووسائله فهي مشروعة ، ابتداء من التكتيكات المعقدة ، والآلات والروافع الضخمة ، إلى تدعيم الأرضية الخشبية بدعامات من الحديد والأشمنت ! كل ذلك كي تحقق الدراما هدفها في أن «نعلمنا كيف نناضل ونظل على قيد الحياة !!» .



أما «الممثل» فيجب أن يفكر لا أن يشعر ، أن يعرض القضية لا أن يتقمص الشخصية ، كي يتحقق «الإغراب» أو «التفريب» عند المتفرج ، في مقابل التطهير الأرضي المعروف في التراجيديات اليونانية .

وقد اكتملت النظرية الجديدة لدى «بريخت» الذي أكد مسألة خلق الإحساس بالمسافة ، وسعى في سبيل تحقيقها إلى وسائل عدة ، منها أن يعمد إلى إنهاء بعض المشاهد قبل أن تبلغ الذروة ، وأن يقطع - بذلك - استمرارية الحدث . وفي النهاية يخرج «المتفرج» عضواً أفضل في مجتمعه ، حين يكون قد فكر في الحدث ، واستخلص نتائجه .

ويصبح «بريخت» مكتمل الفهم لتجربته حين يتساءل هو نفسه : «هذا أسلوب جديد في الإخراج ، فهل هو الأسلوب الجديد ؟ هل هو تكتيك كامل ينقل كما هو ، ونعتبره نتيجة محددة لهذه التجارب ؟ الإجابة هي : كلا بالتأكيد . هي طريقة واحدة ، بالطريقة التي ابتناها نحن ، لكن التجارب يجب أن تستمر ، فالمشكلة قائمة في كل الفنون ... وهي مشكلة كبيرة حقاً» .

ومن مسرح «إعمال العقل» .. إلى «مسرح الخواص» تكون الانتقال إلى «مسرح القسوة» أو - كما يفضل «جيمس روس» - «إيقاظ» أن يسميه - «مسرح الشوة» عند «أنتوني آرثو» ، وأيضاً «مسرح الفرع» عند «أو غلبكوف» .

واتباعاً لمسيرة «الماضي والذات» فإن كل أفكار «آرثو» لم تكن جديدة ، بل كانت مسبوقة - على الأقل في بعضها - بتجارب «آبيا ومايرهولت وراينهارت» . في محاولة الأخيرين إزاحة الحائط الذي يفصل الجمهور عن الممثلين .

أعلن «آرثو» انهجوم على المسرح الفرنسي الذي كان مسرحاً للكلمة والمؤلف ، وعلى الأداء البلاغي المنسق ، للكوميدي فرانسيوز واستبدل بشعر اللقمة «شعر» المساحة أو المكان ، مستخدماً الموسيقى والرسم وفنون الحركة والإيماء و«البانتوميم» والغناء والأشكال البدائية والتعاون والاضواء . وقد صنع ذلك بالرغم من وعيه بأنها جميعاً أقل قدرة على «تحليل مشاعر شخصية» أو الكشف عن أفكارها أو صياغة حالاتها الشعورية بمثل دقة الألفاظ . ولكنه بهذا «الوعي» كان يؤكد رفضه وظيفة المسرح من حيث هي «تحليل للشخصيات» أو عرض للصراعات في «القضايا ذات الطابع المحلي أو النفسي» . تلك التي تشغل كل مساحة المسرح المعاصر وفي سبيل ذلك الهدف قاطع نهائياً «الممار المعروف للمسرح» ، ونادى باتخاذ مكان آخر يشبه ساحة أو حظيرة ، تصمم كما تصمم الكنائس أو المعابد المقدسة في «البيت» مثلاً .

ثم تأتي بدايات القرن العشرين فيتحذ التجريب طابعاً خاصاً هو البحث عن «الطراجة والبراءة التي تشبه براءة الأطفال» ، في عصر معقد ومزدحم وآلي . ويظهر ثالث عبقرى للبحث عما هو بدائي في الفن ، يتكون من «جروتو شتاين» و«إريك ساتي» و«جاءك كوبر» مؤسس مسرح «الفين» - كولومبي - في فرنسا في عام ١٩١٣ . وتتخذ هذه الحركة شكل الرقص القاطع لمسرح «الفن الشامل» ، المعقد بالآلية البغيضة والمؤثرات ذات الطابع الاستعراضي ، والعروض المنمقة الزائفة للكلاسيكيات ، والطبيعية المسرفة في مسرح أنطوان

وتمتدح التواضع يقوم «التجريب» لا على رفض الماضي أو إنجازات الطبيعيين ، بل على «شرف البحث» ، دون وضع برنامج مسبق «للمسرح الغد» :

المسرح المفتوح ، البسيط إلى حد مدهش ، دون أضواء على قاعدة الخشبة ، ودون «برواز» المسرح ، مع استخدام الديكور في حرص واقتصاد ووفق «جوه» مناسب لكل مسرحية ، «جوه» يمكن خلقه تقريباً باستخدام الإضاءة ، وإضافة عنصر أو عنصرين من العناصر الضرورية . ذلك هو «فن التمثيل» كما رآه وعمل على تحقيقه «جاءك كوبر» .

ويمتد خط «التجريب» بعد ذلك إلى ألمانيا ، حين قدم الناقد المسرحي «أوتو براهام» - المتأثر بأنطوان - عدداً من العروض ، محاولاً أن يحرر المسرح الألماني من عروضه المختلفة ، وأن يلحق بمسيرة الدراما الأوروبية المتطورة . أما بداية «التجريب» الألماني الحقيقي فيؤرخ لها بعرض مسرحية «حلم منتصف ليلة صيف» على المسرح الصغير من إخراج «ماكس راينهارت» ، تلميذ «أوتو براهام» - سنة ١٩٠٥ . ثم نوات عروضه المسرحية الدأبة على السعى نحو تحقيق تجريبه في أن «يستعيد ذلك الامتياز بين الممثلين والجمهور» ، الذي عرفه المسرح الإغريق الكلاسيكي . كان أمل «راينهارت» أن يحتوي مسرحه «مسرح الآلاف الخمسة» ذا الخشبة المفتوحة ، المزود بكل الامكانيات الحديثة ، التي تستوعب هموم الحياة الحديثة كما كانت «الحلبة» العظيمة تحتوي كل هموم مجتمع الإغريق . غير أن التجربة أخفقت ، لأنها كانت «دون الطرق التقليدية للحياة» ، ودون أسطورة ، ودون انجاء نحو الطقوس ، ودون أيديولوجية يسمي لتحقيقها . ومثل

وبالرغم مما يبدو من جدة هذه الأفكار فإن الرجوع إلى استانسلافسكى يمكن أن يفيد في تحقيق «الاتصال التجريبي» بين التجريبيين. ذلك أن استانسلافسكى كان يبحث حقا عن «مسرح لا يصور الحياة نفسها كما تحدث في الواقع، بل نحسها نحن على نحو غامض في أحلامنا ورؤانا». و«أرتو» يؤكد - بعده - أن «المسرح لن يعود ليجد نفسه أبدا إلا حين يقدم للمتفرج العناصر الحقيقية المكونة للعالم».

كل ذلك يؤكد أن «العمل التجريبي» ليس مجرد اندفاع أو فورة، بل إن له جذوره الفعالية. وعليه فإن التجريب لا يمكن تحقيقه إلا في ضوء ما أنجزه الآخرون من العاملين من المجال نفسه.

أما «أوغليكوف» فقد كان اقتناعه الأساسي هو «أن المسرح يجب أن يعمل كل ما في وسعه كي يجعل المتفرج يصدق ما يراه في العمل المسرحي».

وهو في سبيل تحقيق ذلك استبعد البرواز المسرحي، ونقل الحدث إلى مكان الجمهور - مثلا فعل ماير هولت وإفريتوف - لكن على نحو أكثر أساسية، فأحيانا كان يحيط الجمهور بالحدث، وأحيانا يكون الجمهور في وسط الحدث، أو يجري الحدث على خشبات بارزة فوق رؤوس الجمهور... الخ هذا بالإضافة إلى قيامه بتطوير «المونتاج» في المسرح، واستخدامه موسيقى، مصممة خصيصا لعرضه المسرحي بولابد في النهاية من أن يستجيب الممثلون للجمهور، كما استجاب لهم في تلك العلاقة الحميمة النادرة حيث «ينهار خائط الغرابة بينها».

أما اختلافه الجوهرى عن «أرتو» فيتمثل في جوهر مسرحياته التي كانت «طبيعية في أسلوبها اشتراكية من حيث المضمون». أضف إلى هذا أنه لم يكن من أهدافه الكشف عن منطقة ما وراء الشعور، مثل «أرتو». ويرى المؤلف أن «أرتو» كان مثل كريج - ضوءا على منارة ترسل الإشارات إلى ماحوطها، وأن القيمة الحقيقية لرؤيته تتمثل في أنها تضع أمامنا إمكانية اتجاه جديد للعمل المسرحي. وتصل خيوط التجريب أيضا بين «استانسلافسكى» و«جروتوفسكى» صاحب «المسرح الفقير».

فلقد أكد هذا الرائد الروسى أنه «لن يخلق الفن الدرامى الداخلى والمؤثر إلا الاهتمام بملك الخشبة وسيدھا الوحيد وهو الممثل الموهوب» !!

وهكذا بحث «جروتوفسكى» عن «جوهر المسرح» فوجده يمكن التحقق دون أزياء أو مكياج ودون ديكور، ودون إضاءة، ودون مؤثرات صوتية، لكنه أبدا لا يمكن أن يوجد دون تلك العلاقة الحية بين الممثل والمتفرج. وقد رفض «جروتوفسكى» - تبعا لذلك - عرض السرقة ألقى المسمى بالمسرح الشامل، وسماه «لغوا شاملا» ونادى بمسرحه الفقير الذى يعرض عليه العملية الروحية للممثل حتى يصل به - بعد سنوات من التدريب التكنيكى الفيزيقي الصارم - إلى تلك النقطة من الوعي الحاد - كما في لحظة الوجد - حيث يصل إلى «عطاء لحظة الحب».

الممثل عنده هو «راهب» يخلق الفعل الدرامى، ويقود الجمهور إليه في نفس الوقت، والعلاقة بينها هي علاقة فوتو سيكولوجي. تهدف إلى أن نجعلنا نعبّر حدودنا. ونحتل من قيودنا، ونغلق آذاننا. ونحقق ذواتنا..»

وكما ينتمى برنخت بدفع المتفرج إلى التفكير، فإن جروتوفسكى ينتمى بأنه «يزعجه» على مستوى عميق جدا. لكنه ليس أى متفرج، بل هو نوع خاص من الجمهور. ذلك النوع الذى يقوم بتحليل نفسه.

وبعرض الكتاب بعد ذلك لإضافات الرقص الحديث، لتجارب «مارتا جراهام» و«ألوين نيكولايس» حيث يؤكد أن أهم إضافة لتطور المسرح في القرن العشرين ربما كانت هي الإضافة التي قدمها الرقص الحديث.

ومنذ أن أدركت «إيزادورا دنكان» أهمية ربط الحركة بالانفعال - وكانت أول من فعل ذلك - حتى اكتشاف «الإنسان الداخلى»، اتخذ جوهر الرقص الحديث مبدأ «أن تنبع الحركة من «الفكرة» ويصدر «الفعل» عن الانفعال»، وأن يكون

الاهتمام بالخبرة الأساسية المبدئية ذاتها، لا بالخط والتكوين كما يهتم فن الباليه. ومن ثم تصبح «اللغة» في عروض مارتا جراهام هي الحركة، لكنها «الحركة الداخلية حين تصبح الكلمات عاجزة». أما المسرح فلا بد أن يعود إلى اكتشاف «أصوله الدينية» حين نحدد صورة الإنسان وترسمها في صراعه نحو الكمال، نحو ما يمكن أن ندعوه صورته في عين الله لا في عينى نفسه !

أما «ألوين نيكولايس» فيختلف عنها اختلافا كاملا من حيث التفسير الأساسى لمفهوم الرقص الحديث، إذ يعتقد أن «الرقص يشبه نحو أن يصبح أكثر رياضية وتجريدا». ومن ثم فإنه يعترض على السيكلوجي. ويدعو الرقص أن يتجه باحثا عن العلاقة بين الإنسان وعناصر أخرى. وأن يتعد عن «التعبير عن الذات» !

بعد ذلك يعرض المؤلف لمسرح «الحيز والنعمة». وصاحبه «بيرشومان» في أمريكا. وهو مسرح الجماعة المرنه، المسرح الخفائي الذى يقدم عروضه في أى مكان إلا المسرح التقليدى. وهم يقدمون الحيز لجمهورهم في أثناء العرض، ويرون أن المسرح يصبح «صالحا» حين يكون له معنى عند الناس، لا غير.

أما أعمالهم فهي - كما يصفها المؤلف - ذات تأثير خاص، إذ تقوم على رسم أمريكى بدائى قديم، ساذج، لكنه يثير إحساسا قويا وحادا، وعلى حكاية شعبية بسيطة، لكنها لا تخلو من حذقة، ولها تأثير الأسرار والطقوس الدينية.

أما معمل الراقصين لك هوليرين - في أمريكا أيضا - فهو المسرح الذى تصح فيه الخبرة كأنها للمرة الأولى، فهو مسرح التلقائية، والمغامرة، والكشف والقوة.

أما الفرج في هذه الجماعة فهو القائد أو الكاهن الساحر. وهكذا فإن التجربة تصبح عملية «غوص في الذات من أجل اكتشافها». والمسرح إذن - في تصورهم - ليس هو التسلية أو التحذلق الثقافي، بل «هو خبرة بالحياة نفسها»، خبرة تشكل من وعى أولئك الفنانين بعصرهم، ثم تعبيرهم عن استجاباتهم بالاستعارة عن طريق الصورة أو الأسطورة.

وفي النهاية يعرض المؤلف لمزيد من التجارب الأمريكية اليوم، مثل «الموسيقى اللا نغمية». وفن «اللا موضوع». وتجارب «جون كيج» ذات التأثير الكبير - مثل أرتو - في كل هذه التجارب الحادثة الآن. ولكنه يخلص إلى أنه برغم كل تلك التجارب، فإن المسرح ما يزال يضرب بجذوره إلى القرن التاسع عشر. «من حيث إنه لون من الترفيه أو الإمتاع. يقدم على خشبة بمحدها قوس البرواز المسرحي، أمام متفرجين يجلسون صفوفًا متتابعة منتظمة، وبين الحين والحين يعمد المصممون إلى الخروج على هذا التقليد. غير أنهم يواجهون بمقاومة عنيدة من جانب تقليد الخشبة المبسطة وغيرها من قيود المبني المسرحي العتيق. وهذا الإحباط - بالإضافة إلى حقيقة أن المسرحيات المختلفة بحاجة إلى بيئات مختلفة - هو ما أدى في السبعينيات إلى تزايد استخدام أماكن غير المبني المسرحي لتقديم العروض».

ثم يضم المؤلف إلى قافلة التجريب كلا من تجارب «اليوهوس» في ألمانيا، والداديين. والمسرح السرى. وتجارب «جوان ليتلود» صاحبة فرقة «المعمل المسرحي» في ستراتفورد إيست بإنجلترا. وقبل ذلك «المسرح الحى» ثم مسرح القلب وأعمال «بيتر بروك» التي «تكسبت الوعي» الذى يجعلنا أكثر تكاملا في جوانب إنسانيتنا كلها - على حد تعبير كارل يونج.

وفي النهاية فإن كتاب «المسرح التجريبي من استانسلافسكى إلى اليوم». مؤلفه «جيمس روس - إيفانز» - هو عرض مترابط ذو منحنى علمي. يكشف عن حقيقة فكرة التجريب المسرحي ويربطها بجذورها، ويؤطر تجربتها داخل الصورة الكلية للاجتهادات، بدءا من الجذور حتى آخر التجارب الطبيعية. أما الترجمة العربية فهي سهلة وموقفة. وليس فيها أى غموض أو خروج «بالمصطلح» عن دلالة الحقيقة المألوفة. وكل هذا يؤكد فائدة هذا الجهد العلمى لدارسنا المسرحي في أى من تخصصاته.

عرض الدوريات الأجنبية

كتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد و ایره المعارف اسلامی

الدوريات الإنجليزية

فريال جبوري غزول

يبدو لنا من مراجعة الدوريات الصادرة حديثاً باللغة الإنجليزية أن هناك تحوّلين رئيسيين في التعامل مع الفن المسرحي : السياسي والطقوسي . وهذان التحولان بالرغم من اختلافهما الظاهري إلا أنها يؤكدان على أهمية الوظيفة المسرحية في المسرح السياسي كما في المسرح الطقوسي يكون للعرض دوراً نفسياً معبّئاً موعياً ، أو منفصلاً مطهراً ، وقد اخترنا مقالين لكل محور من دوريات نقدية مختلفة .

مركز تحقيق تكاملي علوم إسلامي

المسرح السياسي
(١) في بريطانيا

اخترنا من مجلة تحمل عنوان "الفصلية النقدية" الصادرة في شتاء ١٩٨١ والتي يصدرها قسم الأدب الإنجليزي في جامعة مانستر مقال كتبهُ أستاذ الدراما في جامعة مانستر ميك مارتن : "البحث عن شكل في المسرحيات الجديدة" (١) ويتميز المقال ببساطة تناوله للموضوع فهو يبدأ باستهلال خلفية المسرح البريطاني الحديث ثم يقوم بعرض ملخص لخمس مسرحيات مع تقييم لكل منها . وبمكثنا أن نقول أن المقال محاولة تعريف أكثر منها محاولة تحليل .

يبدأ مارتن صاحب المقال بالقول بأن التيار السائد في المسرح البريطاني الحديث هو عرض ونقاش المشاكل السياسية والاجتماعية من وجهة نظر يسارية . وفي أول الأمر كان هذا المسرح موجهاً إلى اليساريين وكان هناك تواصل بين الجمهور والمسرح . أما الآن وقد تروّخ المسرح اليساري فقد صار يهتم بالشكل الفني ولا يكتفي برسائله السياسية .

١ - أما المسرحية الأولى المقدمة فهي بعنوان "عالم مجنون يا أسبادي لباري كيف" وعنوانها مستعار من كوميديا لتوماس مدلتون Thomas Middleton (١٥٧٠ - ١٦٢٧) . وهي مسرحية تجعل الجمهور يشترك ضاحكاً ساخراً من التباين الاجتماعي . وهي تصور معركة في سياق الصراع الطبقي . وتصور المسرحية الجانب المهيمن عبر شخصيات مثل إليزابيث "المرأة الارستقراطية" وصاحب شركة وابته "جانيث" التي انتابها رغبة العمل الاجتماعي . ومدير في قسم الأمن (سكوتلند بارد) . وفي الجانب الآخر نجد عائلة سرايتلي وطبيب سكير وممثل نقابة عمالية وصحفي . ويصور المؤلف التناقض الكائن في تصرفات هذه الشخصيات ، فصاحب الشركة يود أن ينال لقباً ارستقراطياً ومع هذا يتصرف كالمراهق في ملاحقته للفتيات . أما في الجانب الآخر فهناك الملاكم "بيل" الذي لا يدخل حلبة الصراع إطلاقاً لأنه يتفق مع منافسيه مسبقاً

على أن يتظاهر أحدهما بالمرض قبل المباراة فيحفظان بمقدم المباراة . وهذه التناقضات تضحك وتقابل مابين الجانبين . وينجح المؤلف في اقناع الجمهور - كما يقول كاتب المقال - بأن صاحب الشركة متافق وأن عائلة الملاكم مغلوب على أمرها . ولكنه يحقق ذلك على حساب رسم شخصيات مسطحة ومع أن المسرحية تمتعها إلا أنها غير مقبّعة فهي لا تحمل الجمهور على التعميم بأن كل مديري الشركات متافقون ، وفشل المؤلف يرجع لكونه لا يربط سبباً بين بؤس عائلة الملاكم ونفاق صاحب الشركة . ويبدو البؤس والنفاق متجاورين ونابعين من فردية الشخصيات لا من نوعية العلاقات الاجتماعية . أي أن المعركة بين الغالبيين والمغلوبين لا تبدو وكأنها صراع طبقي .

٢ - أما المسرحية الثانية التي يقدمها صاحب المقال فهي "مهن" للمؤلف تريفور جريفش (٢) . والمسرحية تصور الوقائع التي مرّ بها العمال في شمال إيطاليا في عام ١٩٢٠ ومحاولتهم السيطرة على الانتاج . والمسرحية تركز على هجينين سياسيين عبر شخصيتين رئيسيتين : كاباتك و"جرامشي" فالأول يمثل الاتحاد العمالي الدولي وهو مبعوث إلى مدينة تورين الإيطالية ليحول الرفض الجماهيري إلى ثورة شاملة . وهو يتميز بالانهازية السياسية بعكس "جرامشي" الذي يلتزم بمصلحة الجماهير ولا يريد أن يعرضها للخطر ويرفض المواجهة الشاملة التي يدعو لها كاباتك . ويضيف صاحب المقال بأن المسرحية تشكو من قلة الأحداث وتبدو كمناظرة سجالية . ومثل الشخصيتان اعجابين سياسيين تنقصهما الحيوية والتشخيصية مع العلم أن شخصية "جرامشي" تسمح بالكشف عن أبعاد درامية وإنسانية ولكن تظني عليها صورة كاباتك الذي

تحول من محرض إلى ثوري - مضاد التزاماً بالخط السوفيتي الرسمي الجديد بعد الانتفاضة في إيطاليا. وهكذا تبى الأفكار السياسية الخطيرة التي ينطوي عليها الحدل نظرية وبعدة عن تجربة المشاهد.

٣ - أما المسرحية الثالثة فهي مسرحية البحورية عنوانها الرومان في بريطانيا للمؤلف هوارد برينتن^(١) وفيها يقدم الأديب عالماً ماضياً ليوحى بالحاضر وعلى خشبة المسرح يتوالى عالمان: عالم الكلتين Celts حين يغزوه الرومان ثم السكسون - وعالم شمال أيرلندا المعاصر. ويرى صاحب المقال أن البنية المسرحية صائبة فإن اقنع الماضي الجمهور بحق الكلتين المغلوبين فالضرورة يصبح حاضر أبنائهم (الأيرلنديين المعاصرين) الموازي له مقنعاً. ومع هذا فقد فشل المؤلف في رأي صاحب المقال - لأنه يفقد البراعة - فالجزء الأول من المسرحية (عند غزو الرومان لبلاد الكلتين) تنقصه المهارة والصقل فالأحداث تركز على العنف بشكل مستمر فيفقد العنف بدوره قدرته على الإثارة أو الصدمة. ويبدو فيه وكأنه مستخدم لغاية أيديولوجية. وهكذا يبقى الجزء الأول فجاً لا يتم إلا فيما ندر عن مواقف إنسانية كان يمكن أن تعمق من قيمة الرسالة الأيديولوجية للنص المسرحي. وفي نهاية الجزء الأول يستبدل الجندي الروماني بدله جندى بريطاني ويقمع هجوم قائد كلتي بحاربه بالحجارة باستخدام رشاش. وفي الجزء الثاني من المسرحية الموازي للجزء الأول ينتقل المؤلف إلى شمال أيرلندا. وفيه تعليقات يقولها الجندي البريطاني تعيد ما قاله الجندي الروماني في الجزء الأول. ويرى صاحب المقال أن التوازي بين الجزء الأول والثاني يتم عبر التكرار لا عبر التماثل مما يثير شكوك المتفرج في القضية. مع العلم أن التشابه بين الماضي والحاضر وارد. ولكن سوء تقديمه يخلق عند الجمهور رد فعل معاكس ويرجع صاحب المقال فشل المؤلف إلى ترجيعه عند تقديم الأحداث عنصر العنف الاغتصاب عوضاً عن توثيق أوجه المأساة الإنسانية وصمود هوية المغلوبين في الصراع.

٤ - أما المسرحية الرابعة فتعنوانها "ملموس" أو "مهروس" وهي للمؤلف ستيفن لور^(٢) وتجري أحداثها في ضاحية من ضواحي المدينة الإنجليزية نوتنجهام خلال مائة يوم: مايو - أغسطس ١٩٤٥ (أي بين يوم انتصار الحلفاء في أوروبا إلى يوم انتصارهم على اليابان)، وهي فترة تكتنفها هموم الماضي الحربية وتطلعات السلام المستقبلية وفيها يركز المؤلف على ثلاث أخوات: جون العملية. وبينى الرومانسية. وساندرا الشخصية الرئيسية المصابة بالانفصام. وهي تحاول أن تغلب على مأساة موت ابنها الصغير خلال غارة جوية فتدعى بأنها حامل من أسير حرب إيطالي. ورد فعل الأختين بشير إلى تبائن شخصيتها، فجون العملية تقترح الاجهاض. وبينى الرومانسية تقنع ساندرا بالاحتفاظ بالجنين مع أن الجنين وهم في ذهن ساندرا المضطرب. التي تضطر أخيراً إلى الاعتراف بأن حبلها لم يكن أكثر من حلم وخيال. ويرى صاحب المقال أن المؤلف ينجح في جذب انتباهها إلى العواطف المتباينة من خلال اهتمامه بالتفاصيل والتقنية فتبدو الشخصيات معقدة. ومقنعة. وليست واجهة لبث أفكار معينة، كما يتشاك العالم الخارجي مع عالم الأخوات الداخلي عبر التقارير الإذاعية وفي شخصية جوني الذي لم يخض الحرب لإصابته بالصرع ولكنه منضم إلى حزب العمل. وفي النهاية عندما تواجه ساندرا زيف أوهامها تتجدد مأساتها وتتحرر. ويقابل هذا الحدث الخاص، الحديث العام عن السلام وهكذا تختتم المسرحية بالمفارقة.

٥ - أما المسرحية الخامسة فتعنوانها "العالم" وهي للمؤلف إدوارد بوند وملحق بها مقدمة بعنوان "أوراق المناهضين"^(٣) وفيها يوضح بوند نظريته. وتصوره للمسرح السياسي فهو يرى أن الفرد يمكن أن يكون محور الدراما عندما يتجاوز فرديته ويصبح نمطاً لعلاقات أكثر عمومية. وبوند من أهم المنظرين للمسرح المناهض في بريطانيا، ويرى بوند أن المجتمع البريطاني مجتمع لا عقلاني في الدرجة الأولى، فالعالم في تغير والتكنولوجيا الحديثة قد غيرت الحياة ولكن النسق الحيواني الذي يحكم العلاقات الاجتماعية في بريطانيا لم

يتغير لما زال مرتبطاً بمفاهيم إقطاعية كالسيطرة والإكراه، وللمجتمع البريطاني بنية سلطوية تركز على دعامتين: التضليل والقمع. ويشير بوند إلى الصراع القائم بين المقولات التي تحكم المجتمع والوعي الذي يتميز به أفراد هذا المجتمع ويرى بوند أنه لا بد من تعرية المجتمع وقصص لاعقلانيته بالإشارة إلى القمع والتضليل الكامنين فيه وهو يقترح ما يسميه بالمسرح الملحمي. وهو مصطلح مستعار من برنخت وفيه يصور الإنسان عبر دوره الطبقي فأعمال الإنسان كما يرى المؤلف مرتبطة بالنسق الاجتماعي والسياسي الذي ينتمي له.

ويعلق صاحب المقال على مسرحية العالم قائلاً إنها لم تتجاوز الفردية بل طمسها في صرامة العرض وهدفه السياسي. فالمسرحية تصور المواجهة في إضراب عمالي بين الإدارة والعمال في شركة مسماة ت. س. س. وتصور رد فعل الخبايا عند تدخل جماعة من الإرهابيين الذين يقومون بخطف مدير الشركة (ومن ثم خطف سائق الشركة خطأ) من أجل الدفاع عن حقوق العمال. وينجح المؤلف - كما يقول صاحب المقال - في الكشف عن عنصر العنف في تكتيك الإدارة التي تطالب بتراجع العمال أو إدراجهم في زمرة المجرمين. ولكن المؤلف يفشل في إضفاء نضج الحياة والأصالة والعواطف على العوالم الثلاثة التي يقدمها. فمثلاً مدير الشركة المخطوف لا يبدى الخوف المتوقع. وهناك حدث واحد فقط تتداخل فيه المواقف الأيديولوجية بالانفعالات النفسية وذلك عند مواجهة العمال للإدارة على المسرح.

ويختتم صاحب المقال عرضه للمسرحيات الخمس بقوله إن المسرح السياسي مازال يبحث عن الشكل الملائم وإن هذه المسرحيات تجريبية في أساسها. ومع أنه يوسع الناقد أن يعرف ما يجب تجنبه في المسرح السياسي إلا أنه يصعب عليه أن يقول ما يجب تضمينه في هذا المسرح. وهو اعتراف من صاحب المقال بقصور الناقد عن التوصل إلى حلول بديلة.

(ب) في الولايات المتحدة

لقد اخترنا مجلة تحمل عنوان النص الاجتماعي في عددها الأول الصادر في شتاء ١٩٧٩ وهي مجلة تصدر ثلاث مرات في السنة عن جامعة وسكنسن الأمريكية. والمقال الذي نحن بصدد عرضه يحمل عنوان "سياسة المسرح - النقد"، وقد كتبه مايكل براون وهو أستاذ علم الاجتماع في قسم الدراسات العليا في جامعة مدينة نيويورك^(١) والمقال على عكس سابقه يطمح إلى التنظير ويبدأ بمقدمة في نظرية الفن الماركسية ثم يقدم مسرحيتين طبيعيتين بدون أن يربط ربطاً محكما بين النظرية والمسرحيتين، وهذه نقطة تحفظ أولية من جانبي كفاؤنة.

يبدأ صاحب المقال بالرجوع إلى مقولة الناقد الماركسي ريموند وليمز Raymond Williams الذي قال بأن النقد الماركسي ليس مجرد إقحام الحتمية الاقتصادية في الدراسات الثقافية. وإنما هو استرجاع الظاهرة الثقافية عبر بعدين: البعد الاجتماعي والبعد المادي. ويضيف براون كاتب المقال بأن الماركسية كتقيد للأسمائية تبدأ بنقد المقولات Categories ومنها الثقافة. وعلى هذا فعل النقد الماركسي أن يبدأ بتعظيم البقين في وجود الموضوع ذاته وجوداً مستقلاً. محاولاً استرجاع الظاهرة الاجتماعية المادية. وهكذا يصبح موضوع الدراسة غير منعزل عما حوله. ويصبح عاملاً فعالاً في تشكيل الوعي.

ويرى ريموند وليمز أنه لا بد للنقد الماركسي من أن يكون سوسيولوجياً. وسوسيولوجية الدراما تقتضي دراسة المؤسسات والتيارات المسرحية، والعلاقة بين المسرح والجمهور. ويدعو صاحب المقال إلى استنباط المقولات من منطق الأشياء التي تتحول عبر تحليل الباحث إلى انعكاس واسع، ويصر على ضرورة الإطاحة بمفهوم المسرحية كعمل موضوعي ومستقل كخطوة تمهيدية قبل الدخول في علاقة المسرح بالجمهور. وبناء على ذلك يقترح فصل المسرحية عن بقية النصوص ودمجها في الظاهرة الاجتماعية المادية. كما أنه يقترح على الممثل الماركسي للدراما البدء بجمهور المسرح لا بنصه لأن ثبات النص وموتيفاته لا تكفي لمعرفة ما إذا كان النص رجحاً أو تقدماً، واقعياً أو نقدياً وإنما تكشف قيمته من خلال عرضه واستقراء وقعه على الجماهير.

وكما أن سحب السجادة في الجزء الأول من المسرحية عما الفاصل بين البداية والنهاية وهدم التتابع ، في الجزء الأخير تقدم المسرحية نهاية تجدد البداية وذلك عندما تطالب روز أسياها بأن يعترفوا بأن هناك ما يتجاوز نفوذهم وهو طلب التسليم والإقرار وليس بالثورة ، أي أن المسرحية في آخر الأمر تتراجع عن مبدأ البراكسيس الذي مهدت لمارسه خلال العرض وتستبدله بالخاص بمثل فكراً جاهزاً ، ويعلق صاحب المقال بقوله أن مسرحية الكلب الأشعث راديكالية إلا إنها في آخر الأمر تؤثر مسرحيتها على راديكاليها .

٢ - أما المسرحية الثانية الشرطة فتختلف عن سابقتها التي تنتهي بحسم التبعثر والتفكك بأن ترفض الحل السابق . تتوالى الأحداث في مسرحية الشرطة بلا أي رابط وكأنها كلها اعتباطية وعرضية ولا تشير إلى شيء ، وفي آخر ربيع ساعة من العرض يحدث عنف غير متوقع ، ولا يتم على مغزى . والعرض يستحوذ على انتباه الجمهور وإن كان يصعب تفسير ذلك ، وقد حاول النقاد أن يجدوا وحدة في المسرحية ولكنها كانت كلها إسقاطات في رأي صاحب المقال .

وأحداث المسرحية تدور في مطعم شعبي أمريكي ، فيدخل الممثلون ويتفحصون المطر عن ملابسهم ويطلبون الأكل ثم يأكلون ويشربون وينصرفون . وهذا المطعم يمثل محطة ، بالنسبة للمارة وفيه تُسمع تلميحات وحوارات وطلبات وفترات صمت وحركة الخدمة وتقديم الصحون . أما العنف والقتل فيظهران بدون باعث ويستمران لبضع دقائق وهو أمر صاعق وفجائي كحريق يشب في بيت مجاور ولكنه لا يعكس شيئاً . وتبدو المسرحية كامتداد لما يحدث في الحياة الأمريكية لا تكاد تختلف عما يمر بالإنسان العادي يومياً ، إلا أن وعي الجمهور يتبلور بعد حضور المسرحية ، أي أن المسرحية كما يقول صاحب المقال ليست سياسية صرفة ولكنها مدخل إلى الوعي السياسي .

ويختتم صاحب المقال بقوله إن هذا النوع من المسرح يرفض أن يكون عملاً فنياً متكاملًا حتى لا يمكن استخدامه وتوظيفه من أجل الرأسمالية كما يحدث في الفنون الأخرى حيث يرضى الفنانون بالتعامل مع المؤسسات الرأسمالية بأشكالها وأسمائها المختلفة .

ويبدو لي تعقياً على هذا المقال أن أضيف أن الخوف المهل من قدرة الرأسمالية الأمريكية على تحريف واحتواء وتوظيف كل نزعة ثورية وإنجاز فهي لخدمة أغراضها قد أدت إلى خلق مسرح يركز على تقديم مادة مسرحية نيئة أو خامسة غير جاهزة حتى يشارك الجمهور في تشكيلها أي يساهموا في ممارسة ابداعية ثورية تصعد من وعيم من جهة ، ومن جهة ثانية تبقى المادة المسرحية غير المتكاملة عصبية على استيلاء السلطة عليها . ويبدو لي من مقارنة المقالين السابقين أن التجارب البريطانية في المسرح اليساري ما زالت تنصب على المضمون الثوري بينما تركز التجارب الأمريكية على الشكل الثوري في المسرح السياسي .

المسرح الطقوسي

أما المسرح الطقوسي فيبدو الاهتمام به عبر مقالين ، أحدهما يرى في مسرحية لشكبير تعبيراً عن ظاهرة طقوسية والآخر يتعامل مع جماليات وبريطانيا العرض وهما يشيران إلى الناقد وعالم الأنثروبولوجيا فكتور تورنر Victor Turner الذي تركت بحوثه أثراً عميقاً على الدراما ، كما فعل من قبله ليبي - شتروس Lévi - Strauss على الأساطير والقصص .

(أ) النص المسرحي والظاهرة الطقوسية

في فصلية تحمل عنوان "الدراما المقارنة" وفي عددها الصادر في خريف ١٩٨٠ مقال بعنوان "الحلم والظاهرة الطقوسية في حلم ليلة صيف" ، كتبه فلورنس فولك من جامعة برنستون وهي مخرجة ومثلة وقد قامت بدراسات عديدة عن المسرح الشكسبيرى .^(١) وفي هذا المقال تتعرض صاحبه بالتحليل والتشريح لكوميديا

ويضيف صاحب المقال بأن المسرح السياسي الماركسي لا يقدم نصوصاً بتكياً عليها الجمهور ، ويستزعي ، كما يحدث في المسرح البورجوازي التقليدي ، وإنما يقدم ما يسميه بالنص - المضاد أي مادة مسرحية لا تشكل كياناً مستقلاً ، إيماناً منه بأن في هذا التجديد كسر هيمنة استقلال النص وعزله عن الحياة المعاشة .

ويستطرد صاحب المقال ليطبق مقدمته النظرية على مسرحيتين طليعتين عرضتا في نيويورك في ربيع ١٩٧٨ واحداًهما تحمل عنوان "الكلب الأشعث" Shaggy Dog Animation وقد قامت بتمثيلها فرقة مابوف مابوف Mabov Mines والأخرى بعنوان الشرطة "Cops" وقد قامت بتمثيلها فرقة العرض Performance Group .

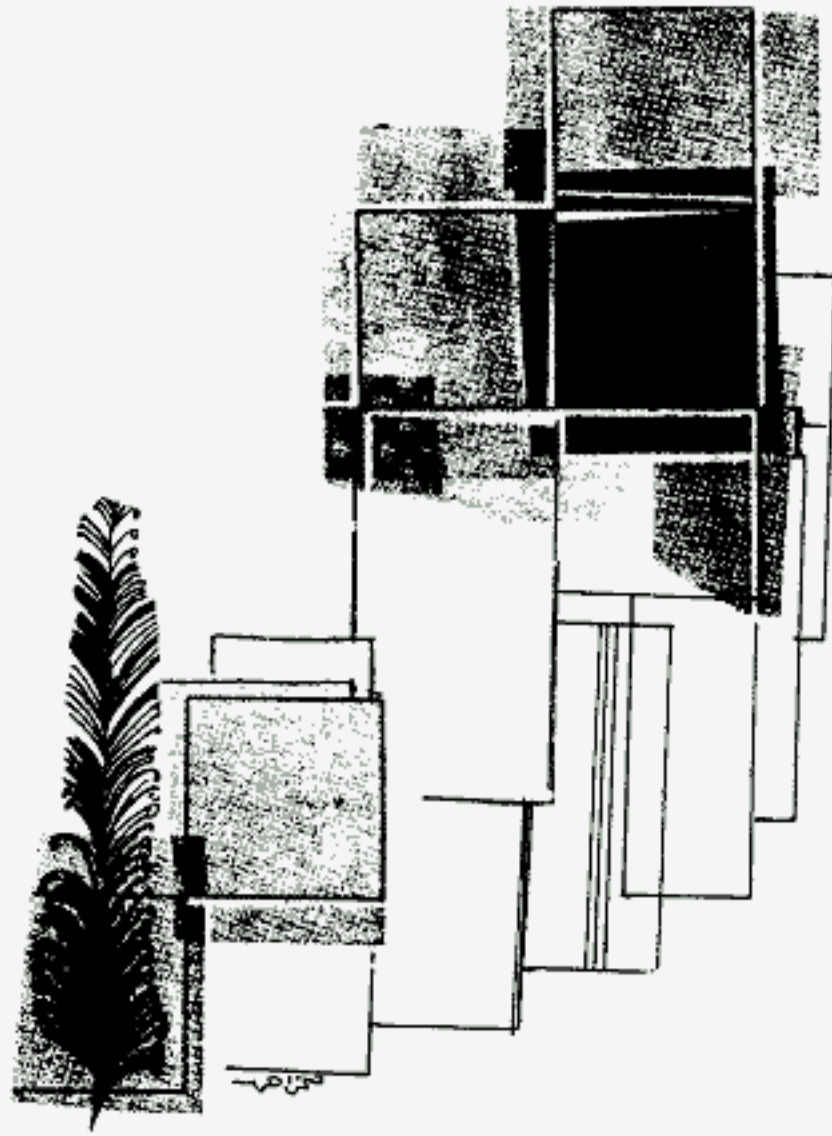
١ - في المسرحية الأولى "الكلب الأشعث" يصبح المكان المسرحي على درجة من الأهمية فالمسرح الراديكالي يحاول احتواء المسرح في الحياة وبذلك يلغى موضوعات المكان المحدد الذي يُعرف بخشبة المسرح والذي يجعلنا نتوقع من المسرحية أن لا تكون أكثر من ظاهرة احتفالية بين فوسين . ويسترجع صاحب المقال كيف حاول التيار المسرحي الطليعي المعروف بالمسرح الحي living Theater أن يدعو الجمهور إلى المساهمة في العرض المسرحي ولكن دعوته لم تنجح .

لقد عرضت مسرحية الكلب الأشعث في مكان واسع بحيث لا يمكن تتبعها خلال نظرة عابرة . وعلى المتفرج أن يحرك رأسه وعينه في اتجاهات مختلفة ليرى ما يحدث فهو شاهد أكثر من متفرج ، وهذا يتخلص المسرح من كونه سلطة ثقافية تقدم للزبون . وهذا المشاهد يمر في تجربة تراكمية لا استمرارية ، قد يجمع هويين خطوطها المتعددة أو قد لا يرى فيها أي ترابط وهكذا تتحول علاقة الجمهور بالمسرح من علاقة سوقية إلى شهادة .

ويمكن وصف المسرحية بأنها تجربة طاعية ، تغطي فيها سجادة واسعة المساحة المسرح ، وكأنها غيمة وعلى حافتها يقف الممثلون وخلفهم واجهة مديان ضخم تنم عن نظام تقني وتغطي أبعاد السجادة وواجهة المديان على الجمهور وتساهمان في عملية تسطيح حركات الممثلين ، كما أن النطق يطلع من مكبرات صوتية موضوعة في خزانات جانبية لا من أفواه الممثلين ، وليس هناك ترابط بين الحركات والأصوات إلا أن هناك إمكانية الترابط بينهم من قبل الجمهور .

وفي القسم الأول من المسرحية ترتفع السجادة فجأة ، بشكل يوحي بأنها ستبلغ الجمهور ، حتى تختفي باتجاه اليسار . وحركة السجادة مهمة في رأي صاحب المقال لأنها تشكل أزمة بالنسبة للجمهور ويبي الشعر بالقلق حتى بعد اختفائها . وتخلق حركة السجادة أزمة وعي تتمثل في الشعور بالفصاع ، ضياع الشمولية . وابتداءً من تلك اللحظة تقوم المسرحية بخلق توتر الجمع بين الجزئيات في إشارات وتصريحات ومشاهد ، مكونة توقعات وهواجس متضاربة . وتتحول المساحة التي يتم عليها التمثيل إلى جزر مفككة عن بعضها ، وعليها معدات وأغراض مبعثرة . وهذا التبعثر في المعدات يقابله تبعثر في الضوء والصوت والحركة والنطق يتحدى مبدأ التنسيق . وكل حركة مسرحية توحي بشيء ما إلا أنها لا تسمح بتشكيل استمرارية وتكامل وبنية . وكل ممثل فيها يمثل خطأ ، له وقته وحركاته المميزة وهناك منافسة ومواجهة وإزاحة مستمرة .

ويرى صاحب المقال أن في هذه المسرحية هدماً للوحدة الوهمية التي تفرضها السلطة والأخلاقيات المزيّفة التي تدعو لها . ومع أن المسرحية تفتقد إلى الترابط النظري إلا أنه يتم فيها ترابط عملي : ترابط الطرف بالغل . وبناءً على ذلك يرى صاحب المقال أن المسرحية ليست طويلة بالرغم من أن عرضها يستمر لمدة أربع ساعات . وليست صعبة بالرغم من أنها تفتقد إلى الوحدة لأنها تتميز بكثافة حقيقية . كثافة النسيج المسرحي . وهكذا تعبر المسرحية عن رفض لمنطق القوة العاتمة . وجماليات النفوذ والسلطة ومزاعم وحدة واستمرارية النظام السائد . ولا تكتمل هذه المسرحية إلا عند استيعابها الإبداعية وضرورتها الثورية أي عندما تصبح المسرحية ممارسة ثورية إبداعية أو ما يسميه الماركسيون براكسيس praxis بفعل الجمهور .



شكبير حلم ليلة صيف^(١) وهي تقول بأن هذه المسرحية تعالج موضوع الحلم كمنهول كما أن شكبير في مسرحيته العاصفة The Tempest يعالج الحلم كسر من الأسرار.

وفي بداية مسرحية حلم ليلة صيف نرى لكل شخصية رؤيتها الخاصة الضيقة التي تتعارض مع رؤى الآخرين وكل منها يتصور أن رؤيته هي الأصح ، فند البداية تواجه هرميا والدها ودوق أثينا بحبا وترفض أن تتزوج الرجل الذي اختاره والدها لها فتقول : « يا ليت والدي يرى بعيني » ويرد عليها الدوق : « بل من المستحسن أن تنظر عينك بحكمة والده » . ويمكن تلخيص المسرحية قبل البدء بسرد مقومات المقال بأنها مسرحية خيالية عن عاشقين هرميا وليساندر أما ايجيوس أبو هرميا فيريد أن يزوجه من ديمتريوس وهذا الأخير يريد أن لا يريد صديقته هيلينا التي تحبه حباً لا نظير له . تقرر هرميا أن تهرب مع حبيبها ليساندر إلى خارج أثينا وهناك في الغابة يلحق بها ديمتريوس وتلتحق به هيلينا . وفي الغابة يعيش اوبيرون ملك الجن وزوجته . وبعد أن يسمع اوبيرون بحب هيلينا لديمتريوس وحسد الأخير لها يقرر أن يضع في عينيه عصيراً سحرياً يجعله يمشقها ، ولكن يوضع العصير خطأ في عين ليساندر ثم ديمتريوس فيصبح الاثنان والعين في غرام هيلينا . وأخيراً في نهاية المسرحية يرجع ليساندر إلى حبه الأول هرميا ، ويبقى ديمتريوس عاشقاً لهيلينا وهكذا تنتهي الدراما بزواج العشاق ونهايتهم السعيدة .

وترى صاحبة المقال أنه يمكن تقسيم هذه الكوميديا إلى ثلاثة أقسام :

أثينا — الغابة — أثينا

وهذا التقسيم يوازي ما يحدث في طقوس الانتقال ويعرف قاموس علم الاجتماع طقوس الانتقال كما يلي :

« يشير المصطلح بوجه عام إلى مجموعة شعائر (طقوس) تميز عملية الانتقال (الأساسية) في حياة الفرد من مرحلة إلى مرحلة أخرى ، ومن وظائفها الجوهرية توفير الوسائل النظامية التي توفر مكانة معينة والإعلان عن ابتداء مكانة أخرى مختلفة ، توفر للفرد الدعم العاطفي وتؤكد التزامه بواجباته وتحدد حقوقه » .

ويجدر بنا أن نذكر أن صاحبة المقال ترجع إلى دارسة فكور ترنر ثلاثية طقوس الانتقال في زامبيا (غرب أفريقيا) حيث يترك الفرد قريته إلى الأدغال والأحراش لفترة ثم يرجع إلى القرية متجديداً ، متقلداً من منزلة معينة إلى أخرى . ويرى ترنر أن هذه الثلاثية المرتبطة في الأدغال بالطقوس البدائية لها ما يقابلها في كل المجتمعات ، وهو يطلق ويصوغ الأسماء التالية على مراحلها :

١ - البنية Structure ويقصد بها النمط المجرد الراسخ للنظام الاجتماعي المبني على القوانين والعادات . ومن الواضح أن مفهوم البنية عند ترنر مغاير لمفهومه عند البنيويين .

٢ - الجماعة Communitas ويقصد بها مجموع مؤقت وعطوي من الأفراد في ظروف لا تقليدية وهي تمثل النظير العكسي للبنية وفيها يحصل الانتقال والتحول وبعد المرور في هذه المرحلة الجماعة يرجع الفرد إلى مجتمع البنية .

٣ - المجتمع societas وهي تمثل ما يحصل للبنية بعد أن تتجدد بالجماعية ، أي هي حصة تفاعل البنية بالجماعية وجدليتها^(١١) .

ويرى ترنر أن البنية تتحجر بعد فترة فتحتاج إلى تجديد وتفتيس فتم مرحلة الجماعة ليرجع إليها ديناميتها وقد ربط ترنر بين ما سماه بالبنية والبنية - المضادة (أي لا بنية الجماعة) ليفسر إيقاع المجتمعات بما فيها من مد وجزر ، من نزعات محافظة وانتفاضات ثورية .

وترى صاحبة المقال أن مسرحية حلم ليلة صيف تتبع النموذج الذي قدمه ترنر فتقابل بين الإطار النظري والمسرحية :

١ - المرحلة الأولى أو البنية وفيها لأثينا طابع سياسي وقانوني ، تحكمها الأعراف والتقاليد ، فالبنية مرتبطة بالتاريخ وهنا نجد كيف أن البنية تفقد مرونة وتميز بالصرامة وتحتاج إلى دينامية الجماعة لتجدد ذاتها . ويبدو لنا في هذه المرحلة دوق أثينا بالرجل التاريخي المرتبط حكمه بالأعراف والتقاليد فهو يفرضها على الفتاة العاشقة هرميا وكذلك والدها يتبع الخط نفسه . وهما يهددان هرميا ويفرضان عليها طاعة الأب وإلا حكم عليها بالموت أو الرهينة . ولا يبقى إلا الهروب حلاً لهرميا وحبيبها .

٢ - المرحلة الثانية أو الجماعة وفيها يكون للغابة التي يهرب إليها العشاقان جو الانتقال والممكن والحلم ، وفيها تبعد الشخصيات عن جمود وعقم المرحلة الأولى ليشاركوا في سبولة وتدفق ودينامية هذه المرحلة ، فهناك ارتداد من التاريخي إلى الخرافي . وفي هذه المرحلة تصبح الفوضى الإبداعية نقطة الانطلاق لخلق انسجام لاحق ، وحتى اللغة في هذه المرحلة تكسب غنائية . وترى صاحبة المقال أن الحلم والغنائية يشتركان في عنصر التكثيف الذي تفقده الحياة اليومية وهما عاملان مساعدان للتحويل وهو غرض المسرحية . وفي هذه المرحلة الفوضوية المتميزة بالبنية - المضادة والعنيفة يتعلم العشاق الأربعة المفهوم الحقيقي للحب . وفي الفجر تنتهي المرحلة الثانية وينتهي الحلم .

٣ - المرحلة الثالثة وهي مرحلة المجتمعية وفيها وصف لوضع أثينا بعد أن وجدت ذاتها عبر الجماعة وهي تمثل التطور عبر الحلم وليس العقل . وفي هذه المرحلة حسم لثنائية البنية والبنية - المضادة المتميزة للجماعية وهي تمثل إمكانية تغير البنية التقليدية بامتصاصها امتصاصاً خلافاً للطاقت الإبداعية للأدعي المتمثلة في الحلم والشعر والخيال وبذلك تتخلص من الجمود والعقم .

وما لا شك فيه أن البنية تحتاج إلى لعبة الخيال لكي لا تتصلب وأن الحركة المسرحية من أثينا إلى الغابة ثم الرجوع إلى أثينا أو بمصطلحات ترنر من البنية إلى الجماعة إلى المجتمعية ظاهرة لولية لها وظيفة التصحيح والتطهير .

(ب) العرض المسرحي والظاهرة الطقوسية

نفسهم للدور وكذلك عند الجمهور الذي يتغير إما تغيراً مؤقتاً (في الدراما الترفيهية) أو تغيراً دائماً (في الدراما الطقوسية). ويرى صاحب المقال أن ما يميز الدراما الفنية عن الدراما الاجتماعية هو التحولات، فلي الدراما الفنية تشمل الجمهور أما في الدراما الاجتماعية فهي تشمل المشاركين أو اللاعبين فقط. كما أن التغيرات في الدراما الطقوسية تكون في المكانة أو المنزل أما التغيرات في الدراما الفنية فتكون في الرؤية أو الوعي.

ويعزو صاحب المقال الغموض في المسرح المعاصر إلى مزجه بين المسرح الفني والدراما الاجتماعية والطقوس حيث تتداخل كلها كما يحدث في الاعيان المثلثة والمسرحية. ويرى أن تزايد الإرهاب يرجع إلى محاولة جذب نظر المجتمع إلى مخنة الإرهابيين أي القيام بعرض درامي وهذا مشير خطير إلى فشل وعجز وسائل التواصل العادية.

ويستطرد صاحب المقال إلى الناحية العملية من الحل الذي يقترحه كمخرج لفرقة طليعة ويصف محاولاته لكسر الحواجز بين المسرح والحياة، بين الدراما الفنية والدراما الاجتماعية، واشتراك المتفرج الشراكاً حقيقياً في المسرحية بتوفير أحداث كثيرة يختار ما يبدو له متابعتها فيمكنه مثلاً أن يركز على ممثل وهو يرتدى زيّه أو متابعة حدث معين أو مراقبة المتفرجين المتداخلين في جلساتهم مع الممثلين. ويرى صاحب المقال أن هذا يساعد المتفرج على أن لا ينساق بل يختار إيديولوجياً ووجدانياً وعقلياً. ويصر صاحب المقال على دور المخرج في استغلال وتوظيف البيئة والمحيط لأغراض فنية بدلاً من المطالبة بصالة مسرحية تقليدية.

لو تأملنا المقالين السابقين المتعلقين بالمسرح الطقوسي لوجدنا أنها محاولتان لربط المسرح الإليزابيثي والطلعي بالأنماط الدرامية الجوهرية عند الإنسان.

ويبدو لي من هذه المقالات الأربعة أن الدراسات والتصنيفات في المسرح الغربي تمر في مرحلة تساؤل عن وظيفة وشكل المسرح مما يدفعها إلى البحث والتجريب والتجديد والتطلع إلى نماذج وأنماط من العالم الثالث.

هوامش

(١) Mick Martin, «The Search for a Form»: Recently Published Plays, Critical Quarterly XXIII: 4 (Winter 1981) PP. 49-57.

(٢) Barrie Keefe, A Mad World, My Masters.

(٣) Trevor Griffiths, Occupations.

(٤) Howard Brenton, The Romans in Britain.

(٥) Stephen Lowe, Touched.

(٦) Edward Bond, The World, with the Activists Papers.

(٧) Michael E. Brown, «The Politics of Anti-Theatre», Social Text 1: 1 (Winter 1979) PP. 157-168.

(٨) Florence Falk, «Dream and Ritual Process in A Midsummer Night's Dream», Comparative Drama XIV: 3 (Fall 1980) PP. 263-279.

(٩) William Shakespeare, A Midsummer Night's Dream.

(١٠) محمد عاطف غيث - قاموس علم الإجتماع (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩) ص ٣٨٩.

(١١) للمزيد من التفاصيل راجع.

Victor Turner, The Ritual Process (Ithaca: Cornell University Press, 1969).

(١٢) Richard Schechner, «Towards a Poetics of Performance», Alcheringa: Ethno-Poetics II: 2 (Autumn 1976) PP. 42-64.

(١٣) Victor Turner, Dramas, Fields, and Metaphors (Ithaca: Cornell University Press, 1974).

في مجلة تحمل اسماً غريباً: الشيرنجا: بوطيقا الشعوب والتي تصدر عن جامعة بوسطن مرتين في السنة مقال بعنوان «جماليات العرض» (خريف ١٩٧٩) وقد كتبه ريتشارد شينشر وهو ليس محريراً سابقاً لمجلة الدراما ومخرج لفرقة مسرحية في نيويورك اسمها «فرقة العرض» وقد أشار إليها المقال الثاني الذي عرضناه في معالجته لمسرحية الشرطة، وله كتابات عديدة عن المسرح. (١٢) أما اسم المجلة «الشيرنجا» فلأخوذ من لغة الشعوب الأسترالية ويدل على لوح يستخدم في الاحتفالات الطقوسية.

وأهم ما يتطرق له صاحب المقال هو الربط بين الظاهرة المسرحية وأصولها الطقوسية والشعائرية ودور العرض في التحولات النفسية والجماعية لدى الشعوب والثقافات المختلفة ويرجع صاحب المقال بأن الإنسان في مرحلة الصيد والتجميع أي ما قبل المرحلة الزراعية كان يجتمع لعروض احتفالية في كهوف مزينة وهي تشبه ما نعرف بالكرنفالات، وهي الأصول الأولى للعروض المسرحية. ويرى بناء على ذلك أن المسرح كمكان محصن للعروض المسرحية أقدم بكثير مما يتصور الباحثون الذين يرجعون نشأته إلى القرن الخامس قبل الميلاد في بلاد اليونان. ويرى النقط المسرحي كما يل: تجمع بثله عرض، ثم تشتت وهذا النقط يتواجد في المدن بشكل عادي: فثلاً عندما يحدث حادث نرى العابرين يجتمعون حول المكان ويتسائلون عما حدث. ثم يتفرقون وهو شبيه بما يحدث في قاعة المحكمة وإن كان بشكل أكثر تسيقاً. وفي المسرح نلاحظ نفس النقط الدرامي للحادث على قارعة الطريق وفي المحكمة، ولكنه يحصل بشكل فني.

وهناك نخط آخر من الدراما التي تتواجد بشكل عادي وهو المسيرة. ويرى صاحب المقال أن المسيرة أشبه ما تكون بالحج حيث تتبع خطاً معيناً وتتوقف في أماكن محددة لتقوم بشعائر خاصة ومن أشكالها المسيرة السياسية والجنائزية والاستعراض العسكرية. والمسيرة عكس الحدث الدرامي، لأنها مدروسة تعرف متى وأين ستنتهي. ويجد صاحب المقال أن الحدث الدرامي والمسيرة هما دعائما المسرح.

ثم يدخل صاحب المقال في توضيح علاقة شكل المسرح المعاصر بالدور الذي يقوم به في ثقافة ما فثلاً للمسرح الإغريقي كان يتميز بوجود المذبح الشعائري في وسطه وانفتاحه على المدينة وذلك لدوره الديني وعلاقته الجمعية بالمدينة - الدولة أما المسرح ذو الستارة والمنغلق الذي واكب الرأسمالية فهو يقدم الدراما على أساس بضاعة يحاول أن يجتذب الجمهور لها. ولهذا يركز على الديكور والملابس المسرحية. ويضيف صاحب المقال أن المسرح القديم والطلعي يتميزان بدورهما المثلث أي أنها يقومان بالتحويل بعكس المسرح الذي اعتدنا عليه فهو يقوم بالتحاكاة.

ويستطرد صاحب المقال متحدثاً عن التحولات مستخدماً نظرية فكتور ترنر وبصورة خاصة كتابه: الدراما والميدان والهاج (١٣) وفيه يثبت ترنر أن أي دراما اجتماعية (ويقصد بها ظواهر اجتماعية ذات بعد درامي) تتكون من أربع مراحل:

١ - صدع أو خرق يتصاعد ويصل إلى درجة.

٢ - الأزمة ثم يعقبه.

٣ - محاولة رآب الصدع بالنصيحة أو التوسط وينتهي.

٤ - إما بإعادة التكامل أو الانفصال.

ويرى صاحب المقال أن هذه المراحل الخمسة تتواجد في الدراما المسرحية كما تتواجد في الدراما الاجتماعية، وهي عالمية لا تقتصر على ثقافة معينة، ويضيف صاحب المقال بأن العرض نفسه يخوض على هذه المراحل الأربعة ولكنه يختلف مع ترنر في النقطة التالية: يرى ترنر أن العنصر الدرامي يقع في الصراع وحله أما صاحب المقال فيرى أن الدراما تكن في عنصر التحول. والتحول يتم في المسرح على ثلاثة مستويات: في الرواية المسرحية نفسها وعند الممثلين الذين يكتبون



المسرح الذي نحاول أن نعمق مفهومه الآن لا هو معاصر ، ولا هو تقليدي ،
ولا هو جديد ، ولا هو عتيق ، لكنه يصبو فقط إلى أن يكون أكثر حرية وأفضل من
ذئ قبل .

آراها

ثانيا : إشكالية الإبداع والفردية في المسرح .

ويتنظم هذا البرنامج قراءة نحاول أن تكون أنثروبولوجية ومسرحية في وقت واحد . وتلك هي الأسس التي قامت عليها المدرسة الدولية للمسرح الأنثروبولوجي ، التي ضمت روادا من أوروبا وأمريكا وآسيا ، على رأسهم «باربا» و«جرونسكي» و«روبيدو» . ومن حصيلة التجارب التي قامت بها تلك المدرسة - بالاشتراك مع المسرح الحر الإيطالي بقيادة «أسكوديرو» (الذي يعد التلميذ الأول لمارسو Marceau) - عن مفهوم الارتجال بوصفه فعل إبداع عفوي ، رسخ في الأذهان كما يقول روبليدو «أن التدريب قد أدى إلى استغلال مجموعة وحدات سلوكية تسمح للممثل بأن يواجه أي موقف في أي ظرف ، وأن يظل في حالة ارتجال مستمر» .

ويعتمد المسرح الحر على تدريبات ثلاثة أساسية :

- (١) السير : يسير الممثل ساعات وهو يغير إيقاع السير واتجاهه وشكله بصفة مستمرة .
- (٢) العلبة : يعد الممثل نفسه سجين عليه ، أي مرتبطا بمسافة ضيقة للغاية ، ويكرر حركات تعتمد على تقلص عضلات الرأس . وبلاحظ روبليدو أنه : كان علينا أن نصاحب تلك الحركات بالرغبة المستمرة في الخروج من العلبة ، أو حتى بالخروج من أجسادنا ، للوصول من الوضع أ إلى الوضع ب ، كان علينا أن نسلك سبلا متعددة .
- (٣) الدائرة : تدريب جماعي أساسي للسيطرة على معنى الفضاء والإيقاع

وهذه الحرية هي محور الدراسات التي طالعنا في الأعداد الأخيرة من مجلتي «المسرح العام» Theatre Public العدد (٤٣) و«تأريخ» Bouffonneries ، العدد الرابع .

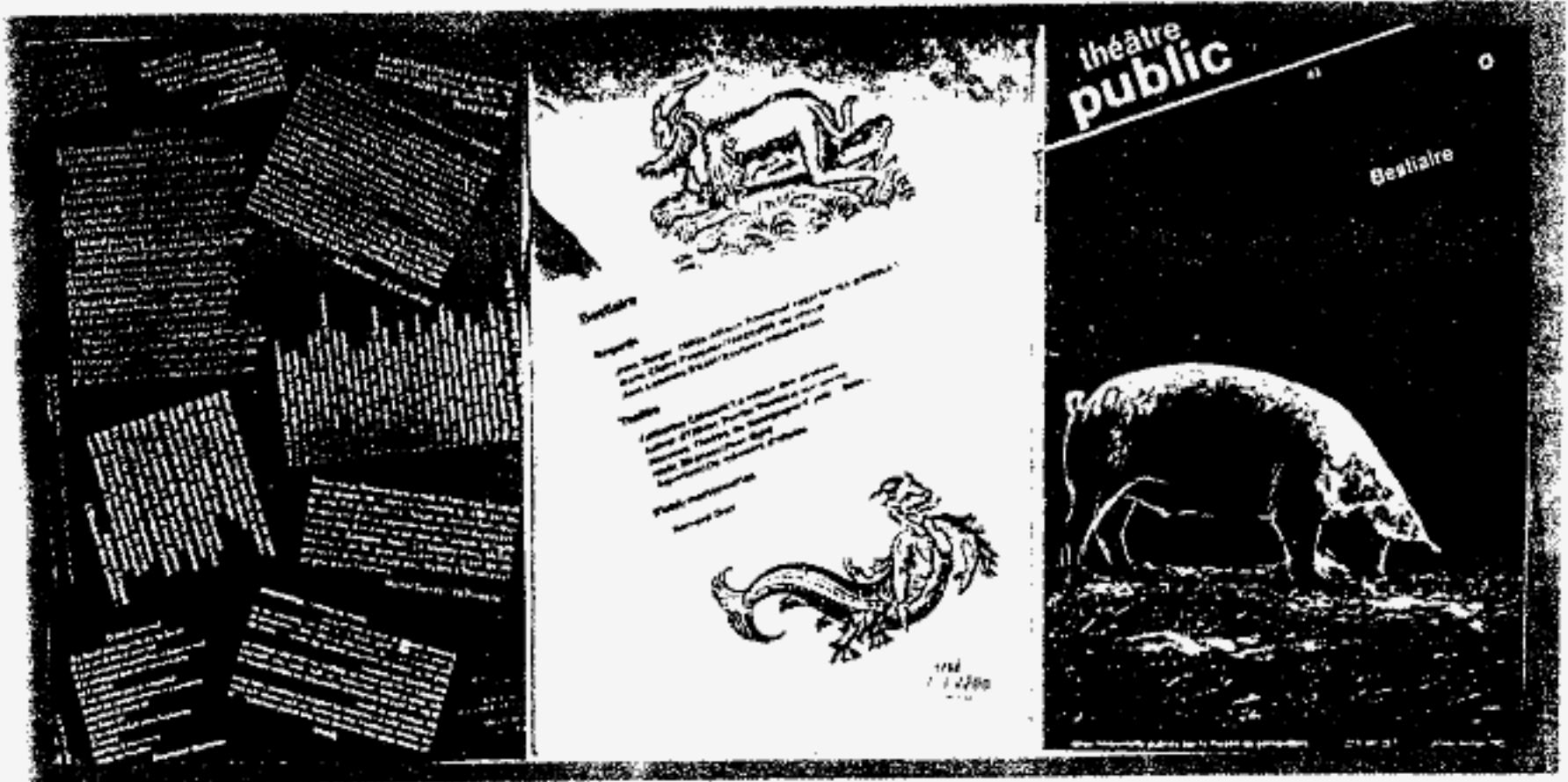
وقد عنت «تأريخ» بالتعبير الجسدي ووسائل الارتجال والسبل إلى تحقيق أكبر قدر من التعبيرية .

واتخذ عدد مجلة «المسرح العام» عنوانا عاما يبدو غريبا للوهلة الأولى : «الحيوانات الرامزة» Bestiaire . وقد تنوعت الدراسات حول مواضيع شتى ، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر : لم نراقب الحيوان ؟ مفاتيح إلى عالم الحيوانات الرامزة ، في المسرح الإليزابيثي و«الشكسبيرى» ، من القناع إلى الحيوان ، إلخ ...

وقد وقع اختيارنا على موضوعين ، الأول بعنوان : الارتجال وأسمه ، والثاني بعنوان : من القناع إلى الحيوان .

١ - الارتجال وأسمه : أدى البحث عما سمي «بوحدات أساسية مسرحية» إلى دراسة ظاهرة الارتجال من حيث توظيفها في تطبيقات مختلفة ومتنوعة . وقد اهتم المقال بنقطين :

أولا : إعادة النظر في الميثولوجيا الغربية للمفاهيم اللعب الارتجالي بوصفها نتيجة لفعل عفوي .



بالجزئيات في الحركات اليومية والاعتيادية. وذلك من شأنه أن يعمق ديناميكية الحركة، ويسمح للممثل بتشكيل ريبورتوار حركات خاص به.

ويرتبط «لارش» Larsen بأسس الارتجال التي يتبناها «مسرح أودن» Odin Teatret. وقد تعاون مع باربا في تقديم عرض يعتمد على فقرات من حياة ديستوفسكي وأعماله، بعد مزاججة ناجحة بين الموضوع والوسيلة.

وفي رأي باربا أن الارتجال «يوصفه خامة في العمل أجل العرض» هو تقوية للحظات الأساسية التي يجب الاعتماد عليها وكأنها درجة الصفر من المسرح، حيث الحركة هي بحق وحدة في السلوك المسرحي، ولكنها لم تتحول بعد إلى وحدة في عرض المسرح. أما وظيفة المجموعة فهي السعي وراء الـ Bios أو المنطق الإحيائي الذي يسمح بإحياء حسي لموقف تصويري.

٢ - وإذا ما انتقلنا إلى المقال الذي يبحث في العلاقة بين القناع والحيوان (والذي قدمته مجلة المسرح على شكل حوار)، نجد أنه يعتمد أيضاً على الحركة غير المألوفة، التي ظهرت في عرض بيرجنت Peer Gynt لدى أخرجه «باتريس شيرو Chereau» وقامت فيه «ناداسترانكر» (المرأة ذات الرداء الأخضر، ابنة ملك التيرول بدور جعلها تلتزم بالمشي على أربع طوال العرض، إذ أنها وجدت «الخنزيرة». ومن خلال المحاورة نستشف موقف الممثل من مشاكل القناع ونمثيل أدوار الحيوانات، وغير ذلك من المشاكل الفنية التي تعتمد على اختبار حقيقي لهذه المواقف على خشبة المسرح. وترى «سترانكر Strancar» أن المشاكل الجسدية في المرحلة الأولى (كألم الركب مثلاً). ثم تأتي بعد ذلك مشاكل أكثر تعقيداً، نابعة من الموقف أو من سايكولوجيا الشخصية وتشابك العلاقات إلخ... وبالرغم مما قد يتبادر إلى الذهن من تداعي معان قد ترتبط بالجنس أو بالشهوانية (علاقات بشرية - حيوانية)، فإن براعات تشكيل المشاهد يجعل الانطباع الأخير يرتبط بالعودة إلى الطفولة، وإحياء ذكريات الألعاب الجماعية.

وقد كان للقناع دور مزدوج في تعميق المحاكاة، وذلك يجعل صورة الحيوان أكثر اقتراباً من عالم الإنسان، وصورة الإنسان أكثر ملاءمة لعالم الحيوان (وبخاصة في المشاهد التي كانت المثلة قد لاحظت فيها أن الخنزيرة الحقيقية تكثر من الاحتكاك بالجدران، وتحاول أن تحاكي ذلك في العرض، أو في المشاهد التي تحكي عن المرأة التي هجرها الحبيب). وقد حاول شيرو أن يحل المعادلة طبيعة / ثقافة - بالإكثار من الإشارات التي تكثف هذه المضامين. وقد جاء نجاح هذا العرض دليلاً على ذلك.

وفي النهاية قد تبدو كل هذه المحاولات نجسداً لكثرة الجدل حول مقدرة المسرح على تمثيل العالم، ومدى مواكبته لإيقاع العصر، ولكن أليس ذلك انعكاساً للتوتر وانتقاء الاستقرار اللذين هما بحق سمة العصر؟

والالتحام بالآخر. ويبدأ هذا التدريب بالسير الفردي، حسب إيقاع فردي، ثم في لحظة ما، يبدأ الإيقاع الجماعي بفرض نفسه على المجموعة التي تتخلق وهي تصدر أصواتاً غير واضحة. وهذا التدريب يأتي أساساً من ترسب الاعتقاد بأن اللقاء مع الجماهير إنما هو منبع خصص للمفاجآت. حيث قد يؤدي أحياناً إلى حالة من فقدان التوازن الكلي المؤقت.

وتبدأ عملية الارتجال الفعلي - بعد التدريب - بطرح موضوعات فكرية: (مثل الجوع - العطش - الرعب - الحرب)، «ليس علينا أن نؤديها ولكن أن نشعر بها - كما يقول أحد الأعضاء. وكنا نسير مغمضين العيون، كل منا مكلف بفكرة، وهو يحاول أن يقدم تصوره الشخصي لها. كل هذا لم يكن يعني المسرح بالنسبة لنا، ولكن تلك التدريبات كانت تسمح لنا بالوصول إلى الوعي العميق بالتجربة الفردية».

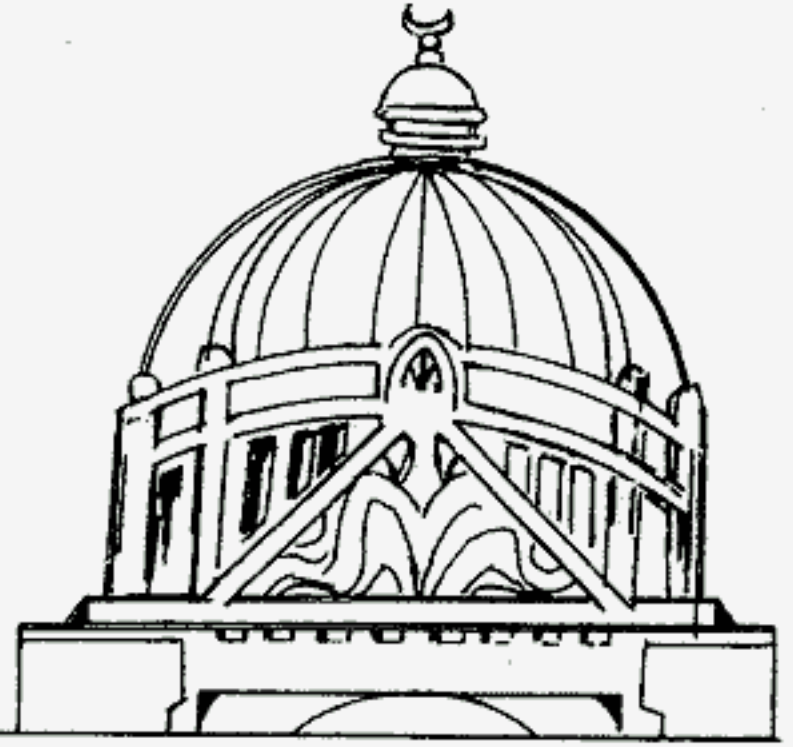
ويسلك الارتجال أحد طريقين: إما الطريق الذي يهدف إلى الموقف النهائي من خلال الذاتية الشديدة، أو الطريق الذي لا يلتزم بأي غرض ذاتي، وينطلق من سلسلة من التدريبات المعروفة مسبقاً. ومن هنا يمكن للارتجال أن يكون مجالاً تروياً - في المقام الأول - يهدف إلى تحقيق الغرض في مرحلة ثانية، وذلك ما يؤكده «جونستون» Johnstone الذي تحول من قسم «الكتابة المسرحية» بالمعهد الملكي البريطاني إلى مسرح الرياضة الذي يقف في مفترق الطرق بين العرض التقليدي والارتجال المستمر. وقد أنشأ جونستون - بعد تعاون مع «جون آردن» و«إدوارد بوند» - «المسرح الآلة» في سنة ١٩٦٩، الذي حاول فيه أن يركز على العلاقات التي يمكن أن تقوم بين أغراب لا تربط بينهم صلات شخصية على الإطلاق. وقد حاول جونستون أن يقدم تصوراً آخر للاقتراحات التي أسماها ستانسلافسكي «الظروف المسعفة»، والتي قيدت الممثلين لفترة طويلة. واستبدل جونستون بالإسنادات الموضوعية للظروف: من؟ ماذا؟ أين؟ نماذج فارغة أو بدائية، تصلح أساساً للارتجال (على سبيل المثال: أن تقول أول شيء يخطر ببالك، أو أن تستخدم نوعية معينة من العلاقات الاجتماعية، كالعلاقة سيد / مسود إلخ...). أما «يوجينيو باربا» Barba فقد ميز نوعين من الارتجال:

(١) ارتجال في مجال الخامة

(٢) ارتجال المحتاج (الذي يفترض القانون مسبقاً).

ويفسر «إينجار ليند» Lindh السويدي، تلميذ «إيتين ديكرو» Decroix الارتجال على أنه تنويعات على أساس من منطلق الضغوط التي تشكل البنية الأساسية في الموضوعات التي يقدمها الممثل. ويستخدم «ليند» فكرة الإيقاع الديناميكي الذي أصل جذوره ديكرو، والذي يعتمد على تدريبات تنهم

الرسائل الجامعية



عريضة :
محمد الطارودي

[١]
المسرحية التاريخية
في الأدب المصري الحديث

كان المسرح في مصر الصدى القوي والصادق لأحداث المجتمع عبر سبيله المختلفة ، يصور أحوال هذا المجتمع ، ويعرض لمشكلاته ، ويعالج أموره الاجتماعية ، كاشفاً عن الأسباب ، محلاً للمواقف ، عارضاً الحلول والاقتراحات التي يراها مناسبة .

وفي هذا العدد حاولت أن أعرض للونين من المسرح المصري ، لا أظن الفارق بينهما كبيراً ، أحدهما يعتمد على التاريخ ، والآخر يعتمد على الواقع . إن اختلافهما في بعض الجوانب ، فهما يلتقيان آخر الأمر في الوظيفة والرسالة من حيث الاهتمام بقضايا المجتمع المصري ومشكلاته . المسرحان هما : المسرح التاريخي والمسرح الاجتماعي .

(محمد يوسف نجم) عن « المسرحية في الأدب العربي الحديث » ، ودراسة الدكتور (محمد مندور) لمسرح شوقي . ومسرح عزيز أباظة من بعده .

وتناقش الرسالة أربعة من القضايا التي تتصل بالمسرح والتاريخ . وهي القضايا التي تشكل فصولها الأربعة ، إذ أن كل فصل منها يستقل يبحث إحدى هذه القضايا الأربع ، ثم تنتهي بخاتمة تحمل وجهة نظر الباحث في دراسة المسرحية التاريخية .

والفصل الأول من الرسالة - في مجمله - هو إجابة مفصلة عن السؤال الذي طرحه الباحث في بداية دراسته للمسرحية التاريخية : لماذا نعود إلى التاريخ ؟ وتركزت إجابته في الغالب الأعم على أسباب عودة الكاتب المسرحي بوجه خاص . وقد ردَّ الباحث هذه الأسباب إلى أسباب عامة ومشتركة بين معظم الأدباء ، إلا أنه يرى أن أدبنا انفراد بثلاثة أسباب دون غيره :

الأول ، أن الأدب المسرحي عندنا لم يقم على دعائم موروثة ، ومن ثم وجد كتاب المسرح أنفسهم مضطرين إلى الغوص في التاريخ ، استلهاماً منهم للماضي . واعتبار أن ذلك صورة من صور حرية الحركة في إلقاء الضوء على مشكلات الحاضر ومناقشتها ، من خلال فهمهم للتاريخ ومعرفتهم به . فقد رأى كتابنا في المسرح أن في عودتهم إلى المادة التاريخية مجالاً خصياً وثرياً ، لتشكيل إطاراتهم المسرحية وبنائهم . فإطار المسرحية يحتاج بالضرورة من الكاتب إلى جهد كبير .

تشكل المسرحية التاريخية جزءاً كبيراً من إنتاجنا المسرحي ، وهذا ما جعلها تحظى بكثير من الأبحاث والدراسات ، وتثير عدداً من القضايا التي تدور حول العلاقة بين التاريخ والأدب ، ومدى إمكانية استخدام التاريخ ، بوصفه مادة صالحة للكتابة في التأليف المسرحي . هذا ما تكشف عنه الرسالة التي نعرضها في هذا العدد . وهي رسالة ماجستير عن (المسرحية التاريخية في الأدب المصري الحديث) ، تعد من أفضل الرسائل التي عالجت قضايا المسرح والتاريخ ، معالجة ضافية وممتازة ، بما استطاعت أن تبرز من قضايا . وتثير من مشكلات تتعلق بهذه الناحية .

وصاحب الرسالة . موضع العرض . هو الباحث الدكتور (أحمد صبير يونس) المدرس بقسم اللغة العربية كلية الآداب . جامعة عين شمس . وقد قدمها لتبيل درجة الماجستير في الآداب . وأشرف عليها الأستاذ الدكتور (عبد القادر القبط) .

والباحث في مقدمة رسالته يبدأ حديثه فيعلل اختياره دراسة هذا الموضوع بأن الدراسات التي تناولته من قبل لم تكن وافية . ولم تقدم ما كان يطمح هو في أن تقدمه . وإحساساً منه بحاجة هذه القضية إلى دراسة قائمة بذاتها . شرع في كتابة هذه الرسالة . غير أنه لم يغفل هذه الدراسات السابقة ، بل جعلها نصب عينيه وهو يكتب رسالته ، ومن أبرز هذه الدراسات : الدراسة التي أعدها الدكتور

قد تحكمت في النظر إلى التاريخ نظرة خاصة ، كان لها تأثيرها ، في غياب عنصر أساسي ، في هذا التاريخ ، من عناصر الدراما في المسرح ، وهو عنصر الصراع وكان لغيب عامل الصراع من هذا التاريخ - الذي يلعب دوراً مهماً وبارزاً في عالم المسرح ، وفي عملية الإبداع الفني - أثره في غياب المسرح بمفهومه الحديث عند الغرب عن الساحة العربية زمناً طويلاً . فالمتأرجح المسلم كان يقف دائماً من الأحداث عند السطح ، لذلك لم يستطع أن يقدم للكاتب المسرحي مادته الأولية ، التي يستبصر بها ، ويرى فيها مادة صالحة لرؤاه وتصويراته ، وإذا كانت الحضارات الأجنبية قد شهدت نمواً ، وتطوراً ، في عالم المسرح ، واشتدت صلتها به منذ زمن بعيد ، لما حملته تاريخ المسرح الأجنبي من ألوان مختلفة من الصراع كالصراع مع الآلهة أو الأرواح الشريرة أو القوى الطبيعية أو مع النفس أو مع المجتمع ، فإن هذا لا يجعلنا نقل من قيمة تراثنا ، وثقافتنا العربية . لأن الواقع الثقافي والفكري والعقائدي عند شعب من الشعوب ، هو الذي يتحكم فيها ينشأ من فنون وآداب ، ولذا فلسنا نرى عيباً في الثقافة العربية أن غاب عنها المسرح فترة ليست بأقليلة من الزمن .

ويتعرض الباحث بعد ذلك لمشكلة وجود الأدب المسرحي في الأدب العربي ، ويرى أن الدارسين انقسموا إزاءها إلى طوائف ثلاث : طائفة تعارض الوجود القديم للمسرح أساساً ، وطائفة تتحمس له قائلة بوجوده ، والطائفة الثالثة لا ترفض الظاهرة من أساسها . ويذكر الباحث من المعارضين لوجود المسرح في الأدب العربي ، مارون النقاش ، وقسطنطين الحمصي ، والدكتور محمد عزيزة . ومن المتحمسين لوجوده ، الدكتور محمد كامل حسين الذي يصرح بأن [الباب] هي الاصطلاح العربي القديم للمسرحية . وأما من لم يرفض الظاهرة من أساسها ، فإنه يستدل على ذلك ببعض الظواهر القبلية في الأدب العربي ، مثل : الملاحم الشعبية ، واكتشاف الشبهة لفهم المسرح ، المقامة ، المسرح الظلي ، القرقوز ، الطقوس الدينية المختلفة ، وتجمع المسلمين حول أولياء الله الصالحين . على أن الباحث لا يكتفي بذلك ، بل نراه يعرض وجهة نظره إزاء هذا الاختلاف ، فيقول (ص ٥٢) : « على أن هذه القضية تحتاج إلى وقفة طويلة متأنية ، يستخدم فيها الدارس أبحاثاً مختلفة في التاريخ ، وطبيعة اللغة ، والجنس ، والأنثروبولوجيا ، والأساطير ، ليقول فيها كلمة قد تكون فاصلة . ذلك لأن جميع الباحثين يطرقون هذا الموضوع طرقاً خفيفة ، ثم لا يدخلون من الباب بسبب طبيعة البحوث التي بين أيديهم » . ويقول أيضاً (ص ٥٢) : « إن دراسة هذا الموضوع تحتاج إلى بحث مستقل . يتناول فيه الدارس الظروف المختلفة التي أدت إلى نشأة هذا النوع من مختلف الآداب . وذلك من خلال الدراسات السابقة بعد أن يكون قد فرغ من تحديد مفهوم هذا النوع تحديداً متقناً » .

ثم يكشف الباحث في القسم الرابع ، عن أوجه الشبه والخلاف ، بين عمل المؤرخ والكاتب المسرحي ، فيرى أن المؤلف المسرحي شاعراً كان أم كاتباً يأخذ مادته من التاريخ . لكنه في النهاية يقدمها في ثوب جديد ، هو التصور الذي كوّنه بعد تأمله في المادة التي اختارها ، والبحث عن المغزى المحرك لها ، المتطوي وراءها . فالعمل المسرحي الذي يأخذ مادته من التاريخ ليس هو التاريخ بعينه ، بل هو عالم جديد ، أو تصور ذهني جديد أنتجه العقل والخيال ، يختلف في ذاته عن الواقع التاريخي المرصود . والجانب الجزئي أو التفصيلي في التاريخ لا يهتم الكاتب المسرحي بقدر مائمه الحقائق الكبرى ، والأساسيات الكلية ، التي يبنى على أساسها تصوره ، وتفسيره . يقول الباحث (ص ٥٦) : « فالكاتب المسرحي يحاول من خلال مسرحيته أن يكشف ويكتشف ، ليظهر أثر شخصيته ، وذاتية بوضوح . فذاتية تقف وراء ما يقدم ، وتطل علينا من التصور والموقف الإنساني الذي حركه . أما المؤرخ فإنه يحاول أن يتجنب ليبتعد عن كل ما هو ذاتي » .

ويرفض الباحث - في القسم الخامس الذي وقفه على التاريخ بين التراجيديا والكوميديا - ما شاع من أن التاريخ يجد مجاله الخصب في التراجيديا ، عنه في الكوميديا . ونرى أن ميدان الكوميديا أصبح مفتوحاً أمام استخدام التاريخ ، مثلاً

والمادة التاريخية كثيراً ما تسعفه وتعينه في تكوين إطار مناسك . وكل ما يطلب من الكاتب بعد ذلك ، هو أن يحكم العقدة ، ويجمع حولها عوامل الصراع المختلفة . والشواهد على ذلك كثيرة - فيما يرى الباحث - في تاريخ المسرح العالمي ، تقف عليها في عودة شعراء اليونان القدماء إلى تراث الملاحم والأساطير والتاريخ في بناء مسرحياتهم . ونجدها كذلك تمثل في رجوع شعرائنا وكاتبنا المسرحيين إلى التاريخ القديم . فأحداث التاريخ تعني الشاعر أو الفنان من ذلك الجهد الضخم الذي لا بد أن يبذله خياله في بناء هيكل المسرحية ، لو أنه اعتمد في تكوين هذا الإطار على الوقائع المعاصرة ، لذا لم نر كاتباً مسرحياً عندما بدأ حياته بكتابة مسرحية حديثة إلا بعد أن يخوض غمار الكتابة في المسرحية التاريخية ، إذ أنه يكتسب بفضل ذلك من الخبرة بهذا الفن ما يمكنه من الاعتماد على نفسه ، لا على التاريخ بعد ذلك ، في بناء هيكل مسرحياته . ولهذا فإن البناء الفني للمسرح ، بما يشمل من الحادثة والصراع والشخصية ، وهي عناصر أساسية في بناء كل مسرحية ، وكثيراً ما تكون واضحة لعين الكاتب في التاريخ أكثر منها في واقع عصره - كان داعية للكاتب المسرحيين بضرورة العودة إلى التاريخ . وفي هذا يقول الباحث (ص ٨) : « فالتاريخ يقدم للكاتب أو الشاعر مادته الأولية ، وما عليه بعد ذلك إلا أن يختار ، وأن يؤلف تأليفاً جديداً بين هذه الأحداث ، وقد يقدم هو أيضاً من خلال هذا التأليف الجديد تفسيراً جديداً يثرى به الأدب ، وقد يثرى التاريخ » .

والسبب الثاني في عودة كتابنا المسرحيين إلى التاريخ ، يرجع إلى تأرجح الكاتب بين استعمال القصص العامية . فيرى الباحث أن اتجاه كتابنا إلى المسرحية التاريخية كان محاولة منهم لحل هذه الأزمة ، والخروج منها ، ورفض هذا الصراع الذي بدأ منذ ظهور أول مسرحية في الأدب العربي الحديث سنة ١٨٤٧ لـ (مارون النقاش) ، بين العامية والقصصية .

أما السبب الثالث في هذه العودة ، فيتمثل في محاولة الكاتب إقناع الجمهور المشاهد بتقبل ظهور المرأة على خشبة المسرح . بعد أن رفض المجتمع ذلك طويلاً .

وفي الفصل الثاني ، يكشف الباحث عن الصلة بين المسرح والتاريخ . ويقسم هذا الفصل إلى خمسة أقسام : يتناول في الأول ، الصلة بين التاريخ والأدب ، ويتحدث في الثاني عن التاريخ عند الغرب وأثر ذلك على المسرح ، والثالث ، عن التاريخ عند العرب وأثر ذلك على المسرح ، ويعقد في الرابع ، مقارنة بين عمل المؤرخ والكاتب المسرحي ، أما الأخير ، فكان عن التاريخ بين التراجيديا والكوميديا .

وهو في القسم الأول من الفصل يؤكد الصلة الوثيقة بين الأدب والتاريخ بوجه عام من حيث الشكل والمضمون ، إذ أنه فضلاً عن وجود الشواهد التاريخية في إنتاجنا الأدبي التي تكشف عن هذه الصلة ، فإن التلازم قائم بين الأسلوب الأدبي والأسلوب في كتب التاريخ ، كلاهما يؤثر في الآخر ، ويتأثر به . ونحن لم نعرف كاتباً مسرحياً واحداً لم يتخذ من التاريخ في بعض مسرحياته خلفية عامة على الأقل . ومن النماذج الدالة على ذلك ، مسرحية (شجرة الدر) للأستاذ عزيز أباظة ، التي يمكن أن ينظر إليها كفصل من فصول التاريخ . وقريب منها رواية (تاريخ مصر الحديث) لجورجي زيدان .

ويتحدث الباحث في القسم الثاني عن التاريخ عند الغرب وأثر ذلك على المسرح ، فيشير إلى أن الحرية في استخدام التاريخ وتفسيره وتحليله تتناسب تناسباً طردياً مع حركة الإبداع المسرحي ، ويدلل على صحة هذا الفرض بشواهد من العصر اليوناني أو الروماني ، وعصر النهضة .

وفي حديثه في القسم الثالث عن التاريخ عند العرب وأثر ذلك على المسرح ، يربط الباحث بين نظرة العرب إلى التاريخ بشخصياته وحوادثه وبين تأخر ظهور المسرح في العالم العربي إلى العصر الحديث ، فيرى أن نظرة العرب إلى التاريخ قبل الإسلام وبعده ، لم تكن هي النظرة التي يمكن أن تخلق أدباً مسرحياً ، إذ أن كثيراً من الرؤى الدينية - وبصفة خاصة عقيدة القضاء والقدر - في الفكر الإسلامي ،

الكاتب لحادثة تاريخية ، لها من الأهمية في تيار حياة أمة من الأمم ، مكان خاص ، ومثل لها بمسرحيات : (أبطال من بلدنا) ليعقوب الشاروني ، و (دارين لقمان) لعل أحمد باكثير ، و (نقطة التحول) لعبد المنعم سليم . واستبعد الباحث من هذه القصة المسرحية التعليمية ، لضعف مستواها ، واعتمادها على الأسلوب التقريرى . ويرى الباحث أن هذا التقييم كان مبني على غرض الدراسة فقط ، لأن المسرحية الواحدة قد تناول هذه القطاعات الثلاثة جملة واحدة ، إلا أنه يبقى في النهاية انجاء غالب عليها من هذه الانجاءات .

أما الفصل الرابع والأخير من الرسالة ، وهو بعنوان : (المسرح والوقائع المعاصرة) فيقسم إلى تمهيد وقسمين : يتحدث الباحث في التمهيد عن أهمية دور المسرح من حيث إنه يكشف مواطن الضعف ويشارك في عمليات البناء . وتناقش في القسم الأول ، موقف المؤلف والناقد من استخدام الوقائع المعاصرة ، وأبان عن موقفين متضادين تجاه هذه المسألة . فهناك من يعارض هذا الاستخدام ، وهناك من يؤيده ، ويستخدمه . وقد عرض الباحث لوجهة نظر المعارضين ، وأرجعها إلى أسباب فنية . ولغوية ، وجاهلية . وكشف عن موقف المؤيدين من خلال مجموعة من المسرحيات تناولت أحداثاً معاصرة عاشها الكاتب ، بلغت في مجموعها سبع مسرحيات . ومن هذه المسرحيات التي استدل بها على ذلك : مسرحية (المسامير) للأستاذ سعد الدين وهبة ، ومسرحية (ياسلام سلم ... الحيلة بتكلم) لنفس المؤلف . ولقد استطاع مؤلف هاتين المسرحيتين أن يعيش فيها مع التاريخ والحاضر . ومثل هذه المسرحيات ، وإن كانت تعتمد على التاريخ ، وتجعل منه نقطة انطلاق ، إلا أنها مسرحيات معاصرة ، تحمل هموماً حاضرة . وأفكاراً معاصرة .

ولقد عبر الباحث في القسم الثالث من هذا الفصل عن وجهة نظره فيما ينبغي أن تكون عليه معالجة الكاتب المسرحي للوقائع المعاصرة . عندما يستخدم التاريخ . ثم أسمى بحثه بجائحة جعلها خلاصة لتجربته فيما ينبغي أن تكون عليه دراسة المسرحية التاريخية . وفي هذا ، يرى الباحث أن دراسة المسرحية التاريخية - على المستوى النقدي - ينبغي أن تكون مرتبطة بمعرفة واعية عن المؤلف المسرحي ، واتجاهه العام في التأليف الإبداعي أو النقدي ، مع دراسة واعية للنص المسرحي المعروض ، للكشف عن أهم مافيه من اتجاهات ومواقف . كذلك ، فعل الناقد أن يقف على التاريخ وقوفاً تاماً وكاملاً ، وأن يتحلى بثقافة تاريخية واسعة ، وفهم جيد له ، بأحداثه وشخصياته ، ليتسنى له الوقوف على الفترة الزمنية التي وقعت فيها أحداث المسرحية ، والتعرف على أسباب اختيار المؤلف المسرحي لهذه الفترة التي ركز عليها ، والإنصاح عما حققه من نجاح أو فشل في بناء مسرحيته ، ثم الكشف عن كيفية استخدامه لأحداث التاريخ وشخصياته ، والمغزى من استخدام هذه الشخصيات ، وتلك الأحداث . وعلى الناقد الأدبي كذلك ، أن يلاحظ في دراسته للنص المسرحي ، المعجم اللغوي الذي استعان به الكاتب في كتابة مسرحيته . هذا إلى جانب النواحي الفنية الأخرى التي عرض لها الباحث في منعطفات رسالته . وأخيراً ، فقد تميزت هذه الرسالة بمناقشة القضايا الخاصة بالمسرحية التاريخية مناقشة نظرية وتطبيقية في ذات الوقت . والتطبيق كما يقول الباحث هو المحك الذي تمتحن به المبادئ والقواعد النظرية .

هو مفتوح أمام التراجيديا ، وخاصة في عصرنا الحديث . ويرجع الوقوف بالتاريخ عند حدود نوع معين إلى طبيعة الموضوعات التي يعبرها كلا النوعين ، وطبيعة الشخصيات التي تحمل هذه الموضوعات ، وجنس هذه الشخصيات ، من حيث الرجولة والأنوثة في كل منها .

أما الفصل الثالث من الرسالة ، وهو بعنوان : (المؤلف المسرحي واستخدام التاريخ) فيقسمه الباحث إلى أربعة أقسام رئيسية : يتحدث في الأول حديثاً نظرياً عن الطرق المختلفة لاستخدام المادة التاريخية في عمل مسرحي . ويشير الباحث إلى أنه على الرغم من اختلاف وجهات نظر الدارسين في ذلك ، فإنهم يجمعون على أمرين : الأول ، اتفاقهم على احترام الحوادث الكبرى في التاريخ ، والثاني ، إتاحة قدر من الحرية في استخدام الكاتب لحوادث التاريخ الجزئية . والخلاف الأساسي ينشأ حول مدى الحرية المسموح بها للفنان في تعامله مع مادته التاريخية . وعلى كل فإن حرية المؤلف المسرحي في تعامله مع مادته المختارة مطلب أساسي ، في الفن . فهذه الحرية هي المنفذ الوحيد لنشاطه الإبداعي ، وقدرته على تفسير التاريخ . يقول الباحث (ص ٢٩) : «ولا شك أن من حق الفنان أن يفسر وأن يضيف وأن يخلع على عمله من ذاته ، إذ أننا لو قلنا بعكس ذلك ، لتوقف اجتهاد الإنسان ، ولجئت تجاربه شيئاً فشيئاً » .

ويشير الباحث في سياق حديثه ، إلى المسرحية التعليمية ، وهو ذلك النوع من المسرح الذي يلتزم فيه المؤلف المسرحي التزاماً تاماً بحقائق التاريخ . وقد انتشر هذا النوع من المسرحيات في الوقت الحاضر ، بعد أن دعا كثير من علماء التربية إلى مسرحية المناهج . والمؤلف في هذه المسرحيات يقف عمله عند رصد التاريخ كما هو ، ووضعه في قالب مسرحي أو قالب حوارى ، يخلو تماماً من كل مقومات الدراما الفنية . فهذا النوع لا يكتب لكي يعرض على خشبة المسرح ، بل ليقرأ ، ويتفحص به . والتجربة الأولى في هذا النوع في أدبنا هي مسرحية (حياة مهمل بن ربيعة أو حرب البسوس) سنة ١٩١١ م للشاعر محمد عبد المطلب ، والأستاذ محمد عبد المعطي مرعي . ولها أيضاً في هذا المجال مسرحية بعنوان : (حياة امرئ القيس بن حجر) . وقد صنع الأستاذ «توفيق الحكيم» صنيعها ، في كتابه عن «محمد» الذي قدمه في صورة حوار مسرحي . غير أن هذا النوع من المسرحيات ، على الرغم من أنه يظل خارج الأضواء المسرحية ، يمكن أن يُستل على خشبة المسرح لو روعيت الوحدة العضوية في بنائه . وقد استطاع الباحث التوصل إلى قسمة نظرية ، رأى أنها ضرورية في مثل هذا البحث ، بتسلي إلى كل قسم فيها مسرحيات معينة ، طبقاً للون الغالب عليها . فهناك مسرحية تشيع فيها قضية فكرية معينة ، وأخرى تدور الحوادث فيها حول شخصية بذاتها ، وثالثة يقوم إطارها العام على حادثة مشهورة . وقد حددت هذه القسمة الأجزاء التالية في هذا الفصل ، فاستقل القسم الثاني بمسرحية القضية . التي يتناول فيها الكاتب المسرحي قضية من القضايا التي تهمة ، ونهم مجتمعه من خلال التاريخ ، كشاهد على صحة دعواه . ومثل الباحث لها في تطبيقه بمسرحية (محاكمة رجل مجهول) للأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل ، ومسرحية (الدودة والخبان) للأستاذ علي أحمد باكثير . والثالث بمسرحية الشخصية ، التي يعرض فيها الكاتب لحياة شخصية تاريخية ، وما لها من دور في قدرها التاريخي ، ومثل لها الباحث بمسرحية (إبراهيم باشا) للأستاذ علي أحمد باكثير . والرابع ، بمسرحية الحادثة ، التي يعرض فيها

[٢]

المسرح التعليمي في مصر

والرسالة الثانية التي نعرض لها في هذا العدد هي رسالة ماجستير بعنوان : (المسرح الاجتماعي في مصر) ، وقدمها يوسف عبد العزيز إبراهيم إلى كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، للحصول على درجة الماجستير في الآداب . وأشرف عليها الأستاذ عمر الدسوقي .

والرسالة تشتمل على مقدمة ، وتمهيد ، وثلاثة أبواب رئيسية . كل باب منها يشمل عدداً من الفصول . وقد خصص الباحث الباب الأول من رسالته بنظرة

تاريخية شاملة ، عرض من خلالها لأمحاط الحياة السياسية ، والفكرية ، والاجتماعية ، في مصر ، في العصر الحديث ، طوال الفترات المختلفة التي تتبع فيها المسرح الاجتماعي . وقسم فصول هذا الباب حسب تناوله هذه الأنماط المختلفة . فيتحدث في الفصل الأول عن الحياة السياسية في مصر في العصر الحديث . والفصل الثاني عن الحياة الفكرية ، والثالث عن الحياة الاجتماعية . وبالطبع . فإن موضوع الرسالة كان يحتم على الباحث ، في أحيان كثيرة ، في محاولته تتبع ما قدمه الكتاب ، والأدباء ، في المسرح الاجتماعي ، أن يتطرق إلى الحديث عن التاريخ السياسي في مصر ، في تلك الفترات التي تناولها بالبحث ، وأن يقوم بإطلاقات على بعض مناحي الحياة المختلفة بها ، في تلك الآونة . ولكن الباحث - نأظن - أراه قد توسع في هذا الجانب توسعاً ، ضخماً رسالته . بحيث خرجت لنا وكأنها موسوعة تاريخية ، لأحداث العصر الحديث في مصر . وهذا ما أخذته على الباحث . ولو أنه اختصر هذا الجزء التاريخي لبدت الرسالة في ثوب أجمل مما بدت عليه بهذا الشكل الذي وصل إلينا ، والذي يشكل عبئاً على القارئ . خاصة وأن القارئ يستطيع أن يطلع على هذا الجانب التاريخي في كتب التاريخ المصنفة . التي تتناول تاريخ مصر الحديث ، إذا أراد . أو اضطرنه الظروف لذلك . هذا ما أردت أن ألفت نظر الباحث إليه . في بداية تعرضي لرسالته .

وبعلل الباحث في مقدمة رسالته سبب اختياره موضوعه ، ويرجع ذلك إلى هوائيه الخاصة ، والقديمة بالمسرح ، التي بدأت منذ صباه ، وإلى تعلقه بفرقة الرمحاني ، حتى أنه كثيراً ما كان يتدع الوسائل للذهاب إلى المسرح ، ويتغلب على التقاليد الأسرية التي كانت تلزم الصبية في تلك الآونة ، أن يلتزموا حجراتهم عند غروب الشمس . ويعود به كذلك إلى حبه للمؤلفات والكتب التي تتناول المسرحية بشكل عام ، وبخاصة مؤلفات أستاذه ، عمر العمودي ، تلك المؤلفات التي جذبت نحو المسرح ، وخصوصاً المسرح الاجتماعي ، من حيث إنه يتناول أوصاف المجتمع وعيوبه ، ويحللها ، ويظهر ما فيه من أخلاق ، وعادات ، وطبقات . ومشكلات ، ويقترح لها الحلول المنطقية المناسبة .

وعلى الرغم من أن الرسالة تنهم بالمسرحية الاجتماعية في مصر ، في العصر الحديث ، غير أن الباحث - وهذا ما نحمده له - نجده يعود أدراجه إلى الوراء ، إلى تاريخ مصر القديمة ، باحثاً عن جذور فكرته حول المسرح الاجتماعي عند الفراعنة ، ثم عند العرب ، وعند الغرب ، محاولة منه للاهتمام إلى كيفية دخول المسرح إلى مصر . وقد تناول الباحث هذا الجانب في تمهيد رسالته ، الذي عنون له بـ [أصالة المسرح الاجتماعي في مصر] . وتحدث الباحث فيه عن المسرح اليوناني ، باعتباره أقدم مسرح وصل إلينا ، والمسرح الفرعوني ، مؤكداً أن صلة مصر بالمسرح قديمة ، قدم التاريخ نفسه ، واستدل على ذلك بما أثبتته الحفائر ، التي قام بها جماعة من علماء الغرب في مصر . وقد ظلت هذه الحقيقة خافية ، ردحاً طويلاً ، إلى أن ظهرت آثار المسرح الفرعوني إلى الوجود عام ١٩٠٠ م . غير أن الباحث لا يلبث يذكر أن ما اكتشف بخصوص المسرح الفرعوني كان غامضاً أشد الغموض ، على الرغم من إشارة (هيرودوت) و (بلوتارك) إلى وجود طقوس دينية . قام بها الكهنة في المعابد ، وأكتبوها شبه عرض تمثيلي ، يستمد موضوعه من أسطورة (إيزيس) وعمتها عن زوجها (أوزيريس) . ثم يعرض الباحث بعد ذلك لأهم الاكتشاف التي تمت في هذا الصدد ، فيشير إلى معنى الأستاذ (كورت زيت) عن المسرح الفرعوني ، وهما : (نص مسرحي للتراث الدينية في مصر القديمة) و (بردية الرسميم المسرحية) التي أثبت فيها بصورة قاطعة معرفة مصر القديمة بالمسرح . وموضوع هاتين المسرحيتين يدور حول تمثيل الأساطير الدينية . وبخاصة أسطورة (إيزيس وأوزيريس) من خلال الحفلات الدينية ، التي كانت تقام في المعابد . ثم جاء الأب (دريون) وألف كتابه : المسرح المصري . وعلى كل . فإن أمر المسرح الفرعوني الاجتماعي مازال يكتشفه الغموض ، في رأى الباحث .

ويصل الباحث في عرضه للمسرح القديم إلى مصر اليونانية والرومانية ، معترفاً بقلة ما وصلنا عن المسرح الاجتماعي في هذين العصورين ، إذ لا نستطيع أن نلمس

فيها أدباً مسرحياً مصرياً . وهذا راجع إلى تحريم الكنيسة المصرية لهذا الفن . باعتباره عملاً من أعمال الوثنية التي يجب محاربتها ، والقضاء عليها . على حين نهض المسرح الفرعوني ، لأنه اقتصر على الكهنة ، من حيث إنهم اعتبروه من التقاليد الدينية . التي لا يصح أن يطلع عليها أو على سريتها عامة الناس . بالإضافة إلى كراهية المصريين لكل ما يمت إلى مذهب الحكومة الذي يخالف ما عليه المصريون . أما المسرح العربي ، فعلى حين نجد بعض الظواهر المسرحية عندهم . إلا أن طبيعة العرب النفسية ، والبيئية ، والحلقية ، لم تكن تساعد على أن يتخذ الفن المسرحي مكاناً بينهم . ولعل نبوغهم في الشعر الغنائي . الذي أوحى به الطبيعة . واستفد كل طاقاتهم الفنية والوجدانية . واستهلك كل حاجاتهم العاطفية . قد عوضهم عن النقص في وجود المسرح .

ويخصص الباحث الباب الثاني من الرسالة للحديث عن مسرح الطفيلة الاجتماعي . ويقسمه إلى فصلين : يتناول في الأول منها فنوناً أخرى مشابهة لفن المسرح . هي من البوادر الأولى . والمحاولات البدائية في الاتجاه صوب مسرح اجتماعي ناضج . من مثل خيال الظل الذي كان منتشرًا في مصر إلى عهد قريب . ويقدم الباحث في هذا الشأن عرضاً عن كتاب (طيف الخيال) لابن دانيال . فيرى أن (بابه) طيف الخيال هي صورة واقعية لمجتمع القرن الثالث عشر الميلادي . والسابع الهجري في مصر . من حيث إنها تاريخ للحركة الأخلاقية والإصلاحية التي قادها (الظاهر بيبرس) . ووصف ما ساد المجتمع قبل عهد الظاهر بيبرس مباشرة . من ألوان عديدة . من الفساد الاجتماعي والأخلاق الذي راجت سوقه . في تلك الأثناء . وقد تناول الباحث بالدراسة أسلوب (البابه) . التي يراها نمطاً فنياً متأثراً بأسلوب مقامات «الحريري» . غير أن (ابن دانيال) كثيراً ما وجدناه يضيق بقيود المقامة . فيستولى عليه المزاج الشعبي . ويستعين بلغة العامة . والبابه - فيما يرى الباحث - هي وثيقة تاريخية لظاهرة مسرحية وجدت في مصر ، وتناولت المجتمع المصري وقت تأليفها . وكان من الممكن لهذه الظاهرة أن تتطور ، وتبرز إلى الوجود . وينشأ عنها مسرح يحمل سمات الطابع المصري . لولا أن الأتراك بتسلطهم . وترثمهم من جانب ، ونقلهم أبواب الحرفة من مصر إلى تركيا من جانب آخر . عجل بالقضاء على هذه الظاهرة المسرحية . ويضاف إلى ذلك ، أن اضطراب الأمن في البلاد وقتذاك ، وانتشار الاضطرابات . والنزاع بين السلطات الحاكمة والمالكي . جعل الناس يتوارون في منازلهم قبل حلول الظلام . وهذا مما لا يشجع على استمرار مسرح خيال الظل في المجتمع المصري . وخاصة بعد أن شغل المصريون بالنضال ضد سلطات تركيا أولاً . ثم ضد المائيك والفرنسيين بعد ذلك .

وفي الفصل الثاني من هذا الباب . يكشف الباحث عن بوادر الأدب التمثيلي في مصر ، فيتحدث عن (يعقوب صنوع) و (محمد عثمان جلال) و (عبد الله النديم) وجهودهم في المسرح . ومن سار على درجهم من كتاب العصر . ويرى أن المسرح المصري الحديث لم يظهر إلى الوجود إلا بعد اتصال مصر بالعالم الغربي اتصالاً وثيقاً ، يؤرخ له بمجيء الحملة الفرنسية إلى مصر عام ١٧٩٨ . ولكن الباحث نراه يقلل من الدور الذي لعبته الحملة الفرنسية في نهوض المسرح المصري . مشيراً إلى أن ما حملته الحملة من مسارح . و فرق مسرحية . إلى مصر . كان مقصوراً على جنود الحملة . وضباطها . ولم يكن المهدف منه إحداث نهضة مسرحية في مصر . وإن كان قد سمح للمصريين بالمشاركة في هذه النهضة . أو ارتياد تلك المسارح . فإنهم لم يكونوا يفهمون ما يقدم لهم من نصوص مسرحية . لأنها كانت تؤدي بلغات أجنبية غريبة . على المصريين . غربة المسرح نفسه . والحركة المسرحية في مصر لم تتبلور . إلا إبان عصر إسماعيل باشا . الذي استفاد الفرق الأجنبية . وأنشأ (مسرح الكوميدي) عام ١٨٦٨ . و (مسرح الأوبرا المصرية) عام ١٨٦٩ . ومسرح (زيزنيل) . و (الفيري) في الإسكندرية . وكان من نتائج هذه الحركة المسرحية . أن برزت إلى الوجود بوادر الفن المسرحي المصري . وقد ترغم هذه الحركة في ذلك الوقت . عملاقان مصريان هما : يعقوب

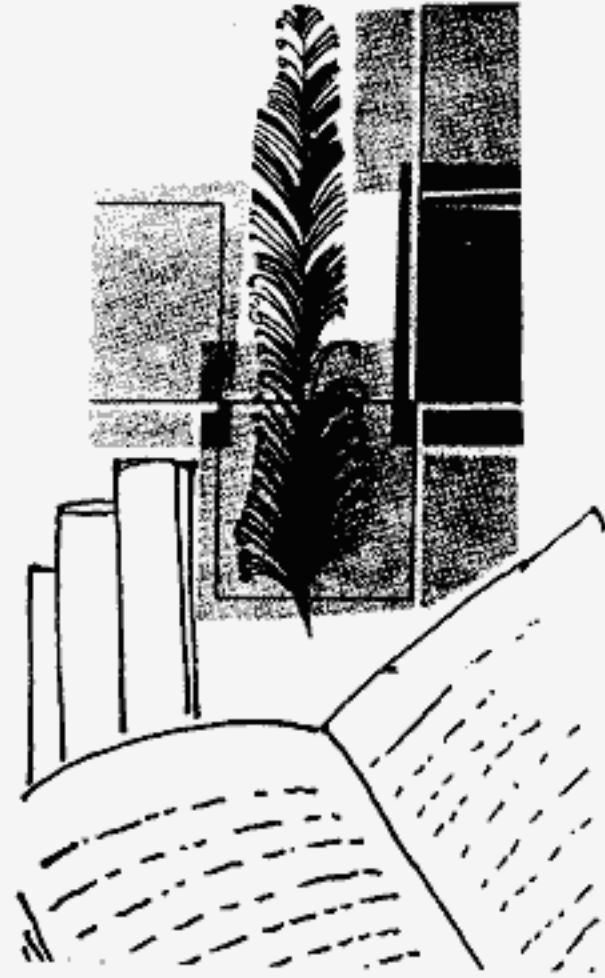
ثم يكشف الباحث بعد ذلك ، عن جهود المسرح الشامي في مصر ، وعلى رأسه (مارون النقاش) ، الذي تجمع جميع آراء من أرخوا للحركة المسرحية في العالم العربي ، على أنه أول من مارس فنون المسرح في الشرق العربي عامة ، والشام بصفة خاصة ، ويكشف الباحث أيضاً ، عن جهود (أحمد أبو خليل القباني) ومدرسته في المسرح ، وكانت تمثل انجاءاً مغايراً لمدرسة آل نقاش ، مما دعا الباحث إلى تسميتها باسم (مدرسة المسرح الغنائي) . وما إن اجتاز المسرح المصري الحديث الطور البدائي - الذي ترعاه يعقوب صنوع ، وآل نقاش ، وأحمد أبو خليل القباني - حتى كانت الرواية الغنائية هي المسيطرة على الجمهور ، وقد ازدادت تألقاً ، وازدهاراً ، بظهور الشيخ سلامة حجازي ، الذي نماها ، ودفع بها . ولكن المسرح المصري استطاع أن يلج طوراً جديداً ، وأن ينسلخ إلى حد كبير من هذا الطور الغنائي ، يعود الفنان (جورج أبيض) ، الذي استطاع أن ينهض بالثقل ، وأن يخرج بالمسرحية من النوع الغنائي إلى الأنواع الفنية الأخرى .

أما الباب الثالث من الرسالة ، وهو بعنوان : (المسرحية الاجتماعية الحديثة) فيشتمل على خمسة فصول ، عرض الباحث في الفصل الأول ، لجهود (فرح أنطون) ، و (محمد تيمور) ومن سار على دربهم من كتاب المسرح الاجتماعي . وتعرض للمسرحية (مصر الجديدة) ، لفرح أنطون ، وجعلها مولداً جديداً للمسرحية الاجتماعية الجديدة ، التي حاول فيها مؤلفها أن يخرج على كثير من قواعد المذهب الكلاسيكي ، وأصوله ، وخاصة مبدأ الوحدات الثلاث ، التي أرسى جذورها أرسطو ، ونمست بها من جاءوا بعده ، ردحاً طويلاً .

وأشاد الباحث كذلك ، بجهود (محمد تيمور) في مجال المسرح الكوميدي ، وبشأنه المسرحي . الذي لم يقتصر على التأليف للمسرح فحسب ، بل نجأوزه إلى التمثيل ، وإلى النقد . فإلى جانب مشاركة (محمد تيمور) في التأليف المسرحي ، شارك في المسرح ممثلاً ، وشارك فيه ناقدًا كذلك ، بما قدمه من مقالات حول المسرح عموماً ، وحول نشأة التمثيل في فرنسا وفي مصر ، وعن طريق شرحه لأنواع الروايات المسرحية ، ونقده للممثلين ، والممثلات ، والروائيين بل إنه تخطى ذلك إلى تعريب بعض الروايات ، عن الأدب الفرنسي ، مثل (الأب لوبونار) لجان إيكار و (الفرز) ل (بول هرفير) .

وفي الفصل الثاني . تناول الباحث المسرحية الشعرية عند الشاعر أحمد شوقي ، مع دراسة لبعض المسرحيات في بنائها وشخصياتها وأسلوبها وأهدافها . ثم تناول في الفصل الثالث ، مسرح «توفيق الحكيم» الاجتماعي ، ومسرح «محمود تيمور» الاجتماعي ، مسجلاً أهم الظواهر المسرحية في أدبيهم الاجتماعي ، من حيث الموضوع ، والأفكار ، والشخصيات المسرحية ، والحوادث ، والصراع ، والتعقيد ، والأسلوب . والبحث لم يتناول في هذا الفصل سوى رائدين من رواد المسرحية الاجتماعية ، الناصجة ، في مصر ، وهما : «توفيق الحكيم» و «محمود تيمور» ، باعتبارهما أدبيين بارزين ، شاركا في النهضة المسرحية المصرية المعاصرة مشاركة فعالة ، ومباشرة . وقد ركز الباحث في دراسته لإنتاجها الأدبي المسرحي على تلك النماذج المسرحية ، التي تختص بمعالجة أمراض المجتمع ، أو نقد عاداته ، وتقاليده . دون أن يتعرض لفنون الأدب المسرحي الأخرى . أو لفنون القصة ، التي اشتهر بها الأستاذ «محمود تيمور» .

وقام الباحث بسياحة واسعة في إنتاج الأستاذ «توفيق الحكيم» المسرحي . الذي تناول المجتمع من خلاله ، من حيث إنه ينطلق من مبدأ الالتزام في الأدب ، وأن رسالة الأدب عنده تقوم على نقد المجتمع وتوجيهه ، واستغلال إمكانيات المسرح في تحقيق ذلك . ثم أشار إلى جهود الأستاذ «محمود تيمور» في المسرح الاجتماعي ، وكيف أنه استطاع أن يجمع بين القصة القصيرة ، والرواية الطويلة ، والمسرحية النثرية ، دون تخصص في جنس أدبي واحد . وإن كان الطابع القصصي هو الغالب عليه . وكيف أنه تحول إلى التاريخ ، فاستمد منه بعض الموضوعات . التي بني عليها بعض مسرحياته ، كـ (مسرحية (صقر قريش) . وقد تناول الباحث بالدراسة والتحليل خلال جولته الطويلة في مسرحي الحكيم وتيمور ، بعض



صنوع و محمد عثمان جلال . وقد توقف الباحث عند كل منها وقفة تناسب ومشاركته في نهضة المسرح المصري . وما قدمه من خدمات في مجال التأليف المسرحي . فلقد درس «يعقوب صنوع» الفن المسرحي عند (جولدوني وموليير وشريدان) وأنشأ فرقة المسرحية المصرية عام ١٨٦٩ . ومصر محمد عثمان جلال مسرحيات (موليير) الهزلية ، ونادى بأن يدرس المسرح في المدارس المصرية . وأن تترجم المسرحيات الجيدة في العالم الغربي .

وفي أثناء ذلك ، عرض الباحث لكثير من مسرحيات هؤلاء الرواد المسرحيين ، من مثل مسرحيات : (البورصة المصرية) و (ابن رمدة وكعب الحبر) و (الضربتين) ليعقوب صنوع . ومن مثل مسرحيات (الشيخ متلوف) و (النساء العالمات) ، و (الأزواج) ، و (مدرسة الزوجات) المصممة عن مسرحيات موليير الهزلية ، فمحمد عثمان جلال ، والتي ضمنها كتابه : (الأربع روايات من نخبة التياترو) الذي نشره عام ١٨٨٩ م . كذلك مسرحيات : (مصر ومطالع التوفيق) . و (العرب) ، لعبد الله النديم . وأردف الباحث تناوله لهذه المسرحيات بعرض تحليل ، ودراسي ، لبناء كل واحدة منها . وهذه الحركة المسرحية التي كانت تهدف إلى الإصلاح الاجتماعي في المقام الأول ، هي في نظر الباحث ، من قبيل الإرهاصة والصحة التي بشرت بانجاء نحو نشوء المسرح المصري الناصح ، فيما بعد . يقول الباحث (ص ٢٣٧) : «إن هذه الإرهاصة المسرحية أو بمعنى أدق هذا الشكل الحواري لم يتناول مشكلة بعينها ، يحللها الأديب ، ويقترح لها الحلول المناسبة ، بل هي عبارة عن تصوير للمجتمع ، ومايسوده من أخلاق ، وعادات في أسلوب حوار ، ولا يمكن أن تندرج تحت اسم المسرحية مطلقاً ، وقد تناولتها باعتبارها خطوة نحو أدب مسرحي ، كان يتعز في تلك الحقبة » . ويرى الباحث في تقييمه لمسرحيات تلك الفترة ، أن هذه المسرحيات على الرغم مما تضمنته من أفكار ، ومفاهيم ، في الإصلاح الاجتماعي عامة . إلا أنها اقتصرت بالضعف ، بسبب أنها جاءت في صورة عظات أوخطب . إذ أن أصحابها لم يتشبهوا إلى أن وظيفة المسرح هي الترفيه والترويح عن النفس ، في المقام الأول ، أما الخطب والعظات ، فلها مجال آخر . ومما يكن الأمر ، فلقد كان من حسنات مسرح الطليعة الذي ترعاه (يعقوب صنوع) و (محمد عثمان جلال) و (عبد الله النديم) ، أنه نبه الشباب في وقته ، إلى مشكلات المجتمع ، التي يعاني منها ، فبه يقبلهم في تأليف المسرحيات ، التي تعالج مشكلات هذا المجتمع ، وقضاياها .

ورق) عن المسرح الأمريكى .

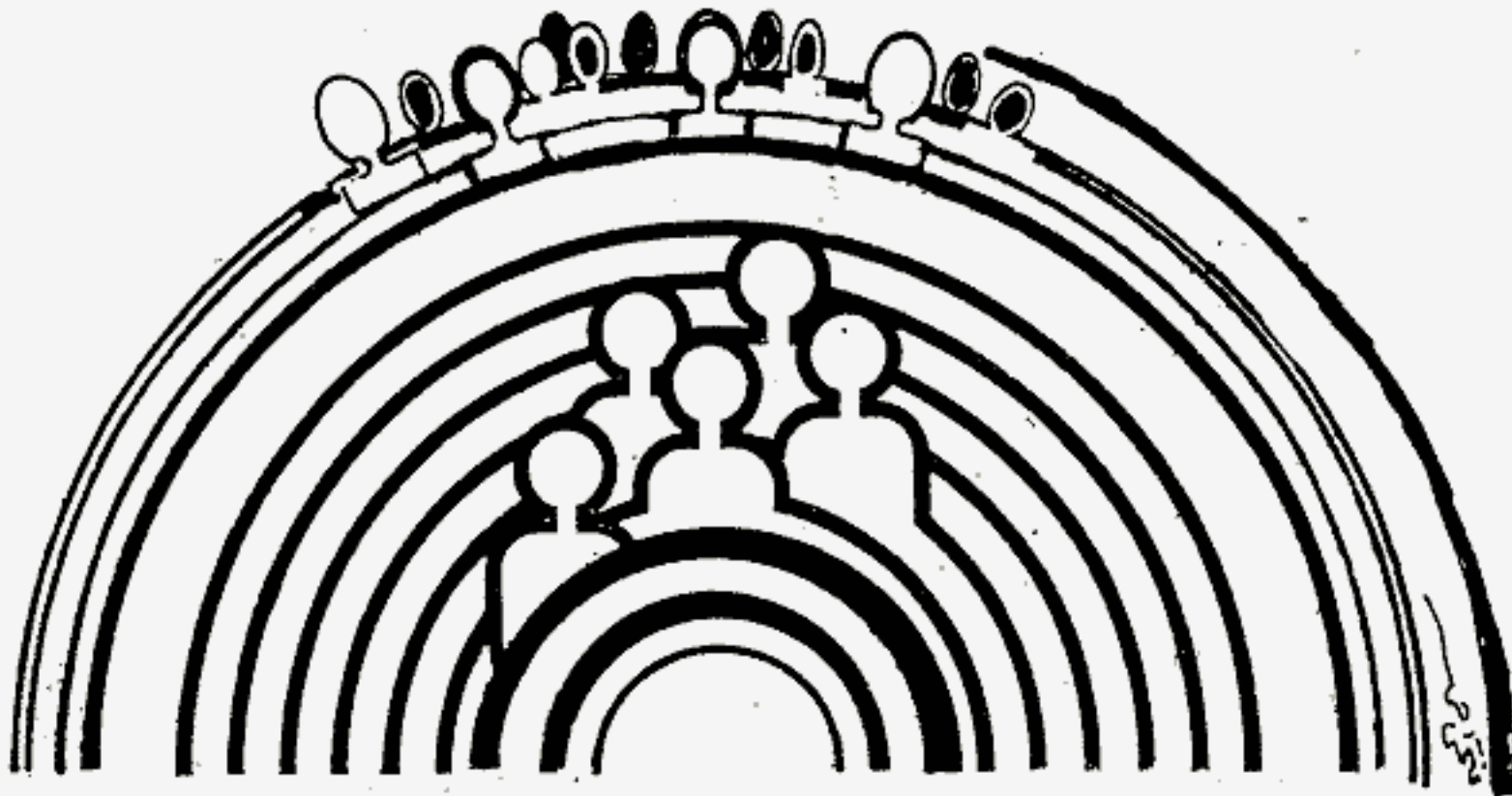
ونظم الباحث بابه الثالث ، وهو آخر أبواب رسالته ، بالفصل الخامس والأخير ، الذى يستعرض فيه لغة المسرحية الاجتماعية المصرية ، ويتتبعها عبر العصور التاريخية ، كاشفاً عن تطورها ، مع شرح التجارب المسرحية التى قام بها عدد من كتاب المسرح المصرى فى هذا الشأن . ثم يعلن عن رأيه فى اللغة التى يجب أن تكتب بها المسرحية عامة ، والاجتماعية على وجه الخصوص ، والطريقة التى يجب اتباعها لنشر هذه اللغة .

فالباحث يقدم خطة فى نهاية بحثه يدعو فيها إلى العمل على ضرورة عودة اللغة العربية الفصحى إلى حياتنا الثقافية ، واعتلائها خشية المسرح . وخطته للوصول إلى تحقيق هذه الممارسة الفعلية للغة العربية ، يقوم على الاتجاه إلى تدريس المسرحيات بكل أنواعها ، فى مراحل التعليم المختلفة باللغة العربية الفصحى . والعمل على إعادة ما كتب من المسرحيات باللغة العربية ، والدعوة إلى أن يكف كتاب الجيل الحالى عن الالتزام بالعامة فى كتاباتهم الأدبية ، وتشجيع التأليف المسرحى باللغة العربية . وتكوين هيئة من رجال المسرح وأعضاء مجمع اللغة العربية لمراقبة الإنتاج المسرحى ، وتوجيه الذوق العام إلى ذوق يشغف بالفصحى ، وبلاغتها عن طريق تسخير وسائل الإعلام المختلفة لتحقيق ذلك . ويرى الباحث أن تستعمل حالياً لغة مسرحية تجمع بين الفصحى وأسلوب العامة ، ومنطقها بطريقة نحاول أن تقرنا من لغتنا العربية الأصيلة . ودعوة الباحث لا أحسبها جديدة ، فى هذا الميدان . بل سبقه إليها رجالا كثيرون ، دعوا إلى النهوض باللغة العربية ، والإعلاء من شأنها . وأظن أنه لا يخفى على الباحث ولا علينا ما تحتاج إليه هذه الدعوة عند التطبيق من جهود شاقة مضنية ، نرجو لها أن تتحقق فى يوم من الأيام .

مسرحياتهم الاجتماعية ، من مثل مسرحيات : (بين يوم وليلة) ، و (مفتاح النجاح) ، و (الرجل الذى صمد) ، و (أعمال حرة) ، و (لكل مجتهد نصيب) ، و (القصص) ، و (الصلفة) ، و (الأيدى الناعمة) وغيرها للأستاذ توفيق الحكيم ، ومن مثل مسرحيات : (الغنى رقم ١٣) ، و (قنابل) للأستاذ محمود تيمور اللذين استوحاهما من التاريخ ، وأحداث الحرب العالمية الثانية . وتناول من خلالها الحياة المصرية المعاصرة .

أما الفصل الرابع ، فقد تحدث فيه الباحث عما ساد المجتمع المصرى من اتجاهات فنية ، بعد ثورة يولية ١٩٥٢ ، وقسمها إلى ثلاثة اتجاهات : الأول ، يميل إلى التأليف ، وتقديم النصوص المسرحية الجديدة . ويذكر الباحث من كتاب المسرح الاجتماعى ، فى تلك الفترة ، الذين آمنوا بفكرة الالتزام بقضايا المجتمع وأهدافه ومثله العليا ، سعد الدين وهيب ، يوسف إدريس ونعمان عاشور وأحمد باكثير ، وفتحى رضوان . وقد سلك هؤلاء نفس الطريق الذى سلكها الأستاذان توفيق الحكيم ، ومحمود تيمور . والثانى ، يميل إلى مسرحة القصة ، والرواية المصرية . ويذكر الباحث من بين هذه الأعمال الأدبية التى أعدت للمسرح المصرى ، رواية الأستاذ مجيب محفوظ (زقاق المدق) ورواية (بداية ونهاية) ، و (بين القصرين) ثم قصة (قنديل أم هاشم) للأستاذ مجى حق . ويشير الباحث إلى أن فكرة مسرحة القصص ، والروايات المسرحية الاجتماعية لم تحقق نجاحا ملموسا فى مجال الأدب المسرحى . والاتجاه الثالث ، يميل أصحابه إلى الاقتباس . وظاهرة الاقتباس ليست وليدة العصر . بل هى قديمة ، قدم المسرح فى مصر فالمسرح المصرى قام أساسا على الترجمة . والتقصير والاقتباس . ومن الأعمال المقنبة ما قام به محمد توفيق ، ومحمود السباع حينما اقتبسا مسرحية (حجر على

مركز تحقيق تكاملي في علوم اسلامی





هنات وأوهام

ماهر شفيق فريد

هاهنا محاولة لتصويب أوهام وهنات وقع فيها بعض كتاب عدد يناير ١٩٨٢ من مجلة فصول . وما أبرئ نفسي ! - أرجو أن يلقاها الكتاب قبولاً حسناً . شأن من يستمعون القول فيتبعون أحسنه .

• في كلمة «التحرير» (اقرأ : «عز الدين اسماعيل») المعنية «هذا العدد» يكتب رئيس التحرير : «أندريه جيسون المحاضر في جامعة هولواي بالإنجلترا» (ص ٩) . وفي هذه الحملة موضعان للنظر : الأول أن اسم الرجل أندرو Andrew لا أندريه . والثاني أن هولواي هذه - وتسمى اسمها «كلية هولواي الملكية» - ليست جامعة قائمة برأسها . وإنما هي لا تعدو أن تكون إحدى كليات جامعة لندن . تقع في إيجام Egham بمقاطعة سري Surrey على مبعدة عشرين ميلاً تقريباً من العاصمة الإنجليزية .

• يسمى الأستاذ عبد الرحمن فهمي . في مقالته «الرواية البوليسية» . رواية در. هـ. لورانس «غراميات لادى تشاترلى» (ص ٤٧) . وصواب العنوان : «عشيق الليدى تشاترلى» .

• يسمى الدكتور محمد هريدى . في مقالته «مسيرة الأجيال في الرواية المصرية والتركية» . رواية يعقوب قندري «صودوم وكومره» (ص ٧٧) . والصورة العربية لـ هذين الاسمين من أسماء الأماكن . حسب الترجمة المتداولة للتواراة . هي : سدوم وعمورة . أو مدن السهل . من أعمال فلسطين قديماً في وادي الأردن الأدنى . وقد أهلكها الرب لانفاس أهلها في المعاصي والفجور (كلمة Sodomite الإنجليزية بمعنى «لواطى» مشتقة من مدينة Sodom هذه) . وقصتها ترد في الإصحاحين الثامن عشر والتاسع عشر من سفر التكوين . حيث قصة لوط وقومه . وما كان ربك يهلك القرى وأهلها مصلحون . ويكتب محمد هريدى في نفس المقال : «الإجابة عن هذا التساؤل تم عن ألم شديد» (ص ٨٠) وهذا خطأ شائع صوابه «تم على» . وقد كان العقاد وعلى أدهم من القلائل الذين لبثوا ببناءى عن هذا الخطأ فيها يسطرون .

ويكتب هريدى : موقف حسين في بداية ونهاية حين عرض عليه أخوه حسن أساور زوجته ليبيعها ويسافر إلى طنطا لاستلام عمله» (ص ٨١) . والواقع أن السيدة المذكورة لم تكن زوجة لحسن . وإنما مجرد رفيقة أو خليل .

• نقول السيدة اعتدال عثمان - في مقالة ممتازة عن «البطل المضلل بين الاغتراب والانتماء» : «بعد دون كيخوت في رواية «ميرفانتس» أبرز مثال للبطل المضلل في تاريخ رواية القرن التاسع عشر» (ص ٩٢) . كيف يكون هذا ؟ إن ميغيل دي سرفانتس - أو ثرنبطة - معاصر شكسبير - قد ولد في ١٥٤٧ ومات في ١٦١٦ . ورائعته عن فارس دى لامانشا قد ظهرت في ١٦٠٥ . فكيف تدفعها الكاتبة ثلاثة قرون كاملة إلى الأمام . لتغدو من روايات القرن التاسع عشر ؟ ولا يقل عن ذلك غرابة قول الكاتبة : «الشكل الروائي الذى يتمثل في رواية فلوير «التربية العاطفية» L'Education Sentimentale في شخصية أبولو موف» (ص ٩٢) . علم الله أنه ليس في رواية ناسك كرواسبه شخصية بهذا الاسم - حيث البطل يدعى فردريك مورو - وإنما أبولوموف بطل رواية للأديب الروسي إيفان جوتشاروف (١٨١٢ - ١٨٩١) ظهرت في ١٨٥٧ . وبطلها نموذج للنيل الرقيق الروسي الكسول .

وتورد الكاتبة قول يوسف إدريس من رواية البيضاء : «كلما كانت الظروف أصعب كلما فتق الوضع» (ص ٩٦) . وهذا خطأ لغوي من جانب إدريس . صوابه حذف «كلما» الثانية .

• نسمى الدكتورة سيزا قاسم . في مقالها «المفارقة في القصة العرفي المعاصر» ، مؤلف رواية «زوجة الملازم الفرنسي» : روبرت فولز (ص ١٥١) . وصواب اسمه : جون فولز . هذا وقد ترجم الرواية . منجمة . محمد الحديدي تحت عنوان «صديقة البحار الفرنسي» في مجلة الجديد .

• في مقالة «نبار الوعى والرواية اللبنانية المعاصرة» . بنهى الدكتور يحيى عبد الدايم اسم ستيفن ديدالوس . في رواية جويس «بوليسيز» : Steven (ص ١٥٧) وصواب هجائه : Stephen .

• في ترجمة الدكتور نصر أبو زيد لمقال أندرو جيسون «ملاحظات عن القصة والفكاهة» نلاحظ مايل :

- «رواية عدو البشر» (ص ١٧٥) لمولير : والصواب أنها مسرحية لا رواية .

- «دورى الصغير» (ص ١٧٥) (عنوان رواية لديكتر) صوابه : «الصغيرة دوريت» . إذ هي أنثى لا ذكر . وقد ترجم الرواية الأديب الراحل حسين القبانى .

- بمراجعة د. شوقي السكري . وصدرت في سلسلة «الألف كتاب» عن مؤسسة سجل العرب في ١٩٦٣ .
- «أعمال رابيلاز Rabelais» (ص ١٧٧) : هو الأديب الفرنسي رابليه . يا أهل الترجمة ، تعالوا إلى كلمة سواء بيننا وبينكم : فلنرسم أسماء الأعلام كما ينطقها أصحابها !
- «رواية شتيرونه المسماة تريسترام شاندي» (ص ١٧٧) . فم هذا النطق الجرمانى ، والرجل أيرلندى يدعى ببساطة لورنس سترن !
- «لوتريامون Laureamont» (ص ١٧٨) ، صاحب أناشيد مالدورور ، وصواب نطقه : لوتريامون .
- «بنجت Dinget» (ص ١٨٠) هو الروائى روبرت بينجيه (Pinget لا كما رسمته المجلة) من أصحاب الرواية الجديدة في فرنسا .
- وكما دعا محمد هريدى «سديم وعمورة» : «سودوم وكومره» يدعوها حامد طاهر ، صاحب مقالة «مفهوم المعيار الروائى عند مارسيل بروست» : «سديم وجوموز» (ص ١٨٣) . فليرجع إلى ماقلناه آنفا .
- ويقول حامد طاهر : «إن شخصيات بروست تقف في منتصف الطريق بين شخصيات ولجيمس وشخصيات فوانز كافكا» (ص ١٨٦) . هنا يخلط الكاتب بين ولجيمس - فيلسوف البراجماتية الأمريكية ، الذى لم يكن روائيا من قريب ولا من بعيد - وشقيقه الروائى هنرى جيمس . وهو المقصود هنا .
- يذكر يحيى حقي في حديثه مع أحمد بدوى إن لإسماعيل مظهر ترجمة ذاتية عنوانها «تاريخ الشباب» (ص ٢٢٠) وصواب العنوان : تباريح شباب .
- ويقول نجيب محفوظ «ألف سائر كتابا بعنوان لمن أكتب» (ص ٢٢٥) . وليس لسائر كتاب كامل بهذا العنوان ، وإنما هو فصل من كتابه ما الأدب ؟ وصواب العنوان : «من نكتب ؟» (انظر ترجمة الدكتور محمد غنيمى هلال للكتاب ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦١ ، ص ٨٠) . وقد نشرت فصول الكتاب لأول مرة في مجلة العصور الحديثة .
- ويقول د. يوسف إدريس : رأى أن فلوير كتب «مدام بوفارى» للنساء شخصية . ربما لأنه يريد أن يبرر لزواجه أعمالها» (ص ٢٣٣) . فليعلم إدريس - هذه العبقرية ذات الذهن المشوش - أن فلوير ظل طوال عمره أعزب لم يتزوج قط ، وإن كانت له خيللات ، كإليزا شلزنجر ، ولويس كولييه . وعدد لا بأس به من البنات .
- أما حين يقول إدريس : «لا شك أن رواية مثل ماكبث كانت تنطبق على شخص ما قتله الملكة إليزابيث» (ص ٢٣٣) فإن أثر الصمت - حتى لا يفتح في القلم . وأدع للضمير الأدبى أن ينظر في أمر هذا الطيب - وإن تكن موهبته الخلاقة من أعلى طراز - الذى لا يكتفى بأن يتحدث فيها لا يعرف . وإنما يأبى إلا أن يزيد الأمور ضخما على إبالة ، به «لا شك» المجازمة هذه .
- يورد عبد الرحمن الخالجي ، في مقالة «اللفظ .. الزمن .. دائرة القوي» من ديوان ت . س . إليوت أربع رباعيات The still point of the universe (ص ٢٦٣) . وصواب المقطع The still point of the turning world . (انظر قصيدة «بيرت نوروتون» في قصائد ت . س . إليوت ومسرحياته الكاملة ، فير وفير ، لندن ، ١٩٧٠ ، ص ١٧٥) .
- في كلمة «التحرير» عن جيمس جويس في الذكرى «المائة لمولده» - أرى الكاتب سامى خشبة ؟ - نقرأ أن جويس كتب «مجموعة واحدة من الشعر» ، «قصائد» ، كل واحدة ينس «(ص ٢٩٧) . والواقع أن لجويس - إلى جانب هذه المجموعة الصادرة في باريس عام ١٩٢٧ - مجموعة أسبق عنوانها موسيقى الحجر (١٩٠٧) كانت مدخله إلى عالم الأدب ، وضمت ستا وثلاثين قصيدة .
- ويتحدث الكاتب عن «فيتزابل بيد» (ص ٢٩٧) Venerable Bede ظنا منه - فيما يلوح - أن فيتزابل ، اسمه الأول ، وإنما هو لقب بمعنى الموقر كان يطلق على هذا المؤرخ والدارس الإنجليزى (٢٩٧٣ - ٧٣٥) صاحب كتاب تاريخ كنيسة إنجلترا .
- ويقول الكاتب عن بعض شخصيات رواية جويس فنجانز ويلك : «الأول يصبح «شم» أو قابيل» (ص ٢٩٨) وما هذا سوى Shem بن نوح في ختام الإصحاح الخامس من سفر التكوين في التوراة .
- في «الدوريات الفرنسية» يكتب حامد طاهر : «هناك مثال مدهش يقدمه لنا بيرنيس Bérénice في بيته الشعرى الشهير : «في الشرق الصحراوي . ما أشد سأمي» (ص ٣٠١) . والصواب «تقدمه» لا «يقدمه» ، و«بيتها» لا «بيته» ، إذ الإلماعة إلى بيرنيس ، بظلة إحدى مسرحيات راسين . ملكة فلسطين ومحبوبة الإمبراطور الرومانى تيتوس . وقد ترجم المسرحية الدكتور أنور لوقا وأحمد عبد الحميد يوسف . وراجعها وقدها ذا حسن نديم . وفحصها عبد الحميد الدواخلى . وهى تظهر في المجلد الثانى من مسرحيات راسين (دار المعارف) .
- وفي الختام أود أن أضيف البنود التالية إلى استدراكاتى ، فى عدد يناير ، على بيلوجرافيا الدكتورين حمدى السكوت ومارسدين جونز عن صلاح عبد الصبور .

أعمال صلاح عبد الصبور

كتب

- نفس الفكر - مجموعة دراسات ومقالات فى الأدب العربى والعالمى ، تقديم د . عز الدين إسماعيل ، دار المريخ للنشر . الرياض . المملكة العربية السعودية

أعمال عن صلاح عبد الصبور

كتب

- وداعا فارس الكلمة ، قصائد قدم لها د . عز الدين إسماعيل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ (القصائد لمحمد إبراهيم أبو سنة . وفتحى سعيد . وإبراهيم عيسى ، ومعتزة صلاح عبد الصبور (بالإنجليزية ، والترجمة العربية لأعتدال عثمان) ، وغيرهم .. مع قصيدة من آخر أعمال صلاح عنوانها «عندما أوغل

السندباد وعاد. وتذكر زينب عفيف في جريدة أخبار اليوم ٦ / ٢ / ١٩٨٢ أن هذه القصيدة لم ينشرها الشاعر، والواقع أنها نشرت بمجلة العربي الكويتية، في عدد أكتوبر ١٩٧٩.

مقالات نقدية

- سميرة أبوب، «المسرح حيائي» (صلاح عبد الصبور)، مجلة المسرح (جمعية نادي المسرح) ٣٠ سبتمبر ١٩٨١، ص ٣٦.
- سامي خشبة، «الحرية في مسرح صلاح عبد الصبور»، المصدر السابق، ص ٤٠ - ٤٥.
- د. سامي منير، «شاعرية المسرح الفكري عند صلاح عبد الصبور»، المصدر السابق، ص ٤٦ - ٥٣.
- فتحي العشري، «وماذا يبقى من صلاح عبد الصبور؟»، المصدر السابق، ص ٥٤.
- سمير العصفوي، «جلسه عمل مع مؤلف مسرحي»، المصدر السابق، ص ٥٥.
- أسامة أبو طالب، «ليس موتاً وإنما هو امتداد الحياة»، المصدر السابق، ص ٥٦ - ٥٧.
- كوثر سالم، «الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر»، مجلة المسرح، يناير ١٩٨٢، ص ٩٢ / ٩٤.
- د. طه وادي، «الشعر المعاصر وقضايا المسرح الشعري»، مجلة الشعر، يناير ١٩٨٢، ص ٣٢ - ٤٧.
- محمود حنق كساب، «سمات مصرية في شعر صلاح عبد الصبور»، مجلة الشعر يناير ١٩٨٢، ص ١٢٩ - ١٢٦.
- محمد السيد عيد، «المرأة عنصرًا بنائياً في مسرح صلاح عبد الصبور»، مجلة الشعر، يناير ١٩٨٢، ص ١٢٧ - ١٣٧.
- مديحة عامر، «الوطن في وجدان وشعر صلاح عبد الصبور»، مجلة الثقافة، أبريل ١٩٨٢، ص ٨٤ - ٨٨.
- السيد علي، «وداعاً فارس الكلمة»، مجلة الجديد، ١٥ أبريل ١٩٨٢، ص ٤٠ - ٤١.
- يسرى العزب، «الناس في بلاده الشعرية»، مجلة الشعر، أبريل ١٩٨٢.
- سعد الدين حسن، «صلاح عبد الصبور ومأساة الحلاج»، مجلة الشعر، أبريل ١٩٨٢.
- د. غازي القصيبي، «قصيدة أعجبتني: أحلام الفارس القديم»، المجلة العربية (المملكة العربية السعودية)، إبريل ١٩٨٢، ص ٨ - ١٠.

قصائد عن صلاح عبد الصبور

- أحمد الحوني، «عائد في ضفتيه»، مجلة الثقافة الجديدة، ديسمبر ١٩٨١.
- أحمد عنتر مصطفى، «هكذا تكلم الحلاج»، مجلة الشعر، يناير ١٩٨٢، ص ٧٥ - ٧٨.

برامج إذاعية عن صلاح عبد الصبور

- عبد الفتى داود، «صلاح عبد الصبور كاتباً مسرحياً»، أذيع من البرنامج الثاني بإذاعة القاهرة في ٢٦ / ١ / ١٩٨٢، من إخراج هلال أبو عامر.

هذا وقد أسقط الطابع، مشكوراً، من قسم «أعمال مترجمة لصلاح عبد الصبور» من استدركاني المنشورة بعدد يناير (ص ٣١٠) السطر الأخير، وهامو ذا كاملاً: Modern Arab Poets 1950-1975, translated and edited by Issa Boullata, London; Heinemann, 1976, PP. 71-80.

ملاحظات قارئ

محمد الفارس

١ - البحث القيم (إلى جانب بقية بحوث المجلة) الذي كتبه أستاذنا الدكتور عزت قرني في العدد الأول من المجلد الثاني وخاصة حين قال: «.... والحق أن في هذه السطور تعريفاً طريفاً لفكرة الجدل، الذي يربط بين الفكر والأشياء.. وقد تنبه صلاح عبد الصبور إلى التمدد في الكون، ولذلك فقد انتبه إلى التضادات، وقام بعمل الموازنات، بل مال إلى التوفيق كثيراً، ولم يغادره حسن الاتزان»، وذلك من خلال شرح د. عزت لفكرة الجدل عند شاعرنا العربي الكبير. وهنا يحق التساؤل: هل كان الشاعر صلاح عبد الصبور فيلسوفاً أم كان الفيلسوف فيه شاعراً؟

لقد كان عبد الصبور دارساً لفلسفة الجمال، بكل تياراتها وفلاسفتها (فيكو، وكروتشه، وراسكن وغيرهم). هذا ما يستدل عليه من أشعاره (القصائدية والمسرحية معاً).

٢ - استكمالاً للبيوجرافيا التي نشرتها «المصولة» في نفس العدد، أرجو أن أشير إلى دراسة مزوجة بحديث عن شاعرنا العربي الكبير.. صلاح عبد الصبور.. في: جريدة الأسبوع الثقافي (الليبية) العدد ١٠٧ / ٢٨ / ٦ / ١٩٧٤.

المسرح العربى الحديث

اللغة الإنجليزية

ماهر شفيق فريد



ترعى البيلوجرافيا التقليدية - إن صح التعبير - إلى حصر أهم الترجمات والدراسات الإنجليزية لمسرحنا العربى الحديث ، وتنتهى بقائمة - باللغة الإنجليزية - للأعمال المذكورة في ثانيا النص العربى .

القسم الأول

مسرحيات عربية مترجمة إلى اللغة الإنجليزية : محمد الرسول البشر (١٩٣٦) : ترجم ولمر . بولك المشهد السابع من الفصل الأخير من هذه المسرحية في مجلة نيوداير كشافز الأمريكية (العدد ١٥) مع مقدمة من أربع صفحات ، تحت عنوان «موت محمد» .

المسرح المصرى : أحمد شوقي

مسرحية الحكيم - مثل عبقرية محمد للنقاد ، والنهى الإنسان ومقالات أخرى لمحمود تيمور ، ومحمد رسول الحرية لعبد الرحمن الشرقاوى - معالجة لسيرة الرسول الكريم من زاوية هيومانية لاثولوجية ، بحيث يتذوقها المسلم وغير المسلم ، لا بل يتذوقها القارئ المنتصف من أى زمان ومكان ، ولو كان من الملحدون الذين لا يدينون بدين من الأديان .

- يذكر يعقوب لنداو في كتابه دراسات في المسرح والسيف عند العرب أن المستشرق آرثر جون آربرى ترجم مسرحية «مجنون ليل» في ١٩٣٣ . كما يذكر أن سيدة تدعى مسز راسكين Mrs Ruskin ترجمت مسرح كليوباترة ، ولم يقع لى أى من الترجمتين .

توفيق الحكيم

ولن شاء معرفة ما كتب عن هذه المسرحية في العربية أن يرجع إلى كتاب فاروق خورشيد والدكتور أحمد كمال زكى محمد في الأدب المعاصر ، أو كتاب أحمد عبد المعطى حجازى محمد وهؤلاء . (سلسلة الكتاب الذهبى ، نوفمبر ١٩٧١) .

- أهل الكهف (١٩٣٣) : ترجم الفصل الأول منها جون أ . هيوود ، أستاذ الأدب العربى بمدرسة الدراسات الشرقية ، جامعة درام بالجلترا ، في كتابه الأدب العربى الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠ (الناشر : لند هافرز ، لندن ، ١٩٧١) . يتحدث في الكتاب عن مسرح الحكيم ، وعزيز أباطة ، وغيرهما .

هذا وقد كتب ماهر شفيق فريد عرضا لترجمة بولك هذه ، تحت عنوان «الغرب يقرأ مسرحية محمد لتوفيق الحكيم» ، في مجلة الهلال (أغسطس ١٩٧٨ ، ص ١٤٤) .

- شهرزاد (١٩٣٤) : يذكر الحكيم في قوائم كتبه المنشورة في لغات أجنبية - وهى تصدر أغلب مؤلفاته - أن مسرحية شهرزاد «ترجمت إلى الإنجليزية ، ونشرت مختارات منها في دار النشر (بيروت) بلندن ، ثم في دار النشر (كراون) بنيويورك في عام ١٩٤٥» . ولم تقع لى الترجمة ، ولكنها أذيعت مساء ٢١ مارس ١٩٥٥ في البرنامج الثالث من الإذاعة البريطانية (وأعيدت إذاعتها عدة مرات بعد ذلك) بإخراج كرسنوفر سايكس وترجمته ، وموسيقى نورمان فوربركاى ، وقد لعب دور شهریار : السيرجون جلجود ، ودور شهرزاد : مرجريت لينون ، ودور الوزير قر : كارلتون هوبز .

- أريد أن أقتل : مسرحية من فصل واحد ، نقلت إلى الإنجليزية تحت عنوان «شهوة القتل» ، دون نص على اسم المترجم ، في مجلة لوتس : الأدب الأفرى الآسيوى (وهى مجلة كانت تصدر في ثلاث لغات : العربية والإنجليزية والفرنسية) عدد إبريل ١٩٧١ ، ص ٩٥ - ١٠٧ .

ويورد الحكيم في تذييل لطبعة ١٩٧٦ من مسرحية السلطان الحائر (مكتبة الآداب ومطبعها بالجمايز) ترجمة لمقالة من مجلة واديو تايمز ، لندن (١٨ مارس ١٩٥٥) عن المسرحية ، وأخرى من جريدة ذا تايمز ، لندن (٢٢ مارس ١٩٥٥) عنها .

- وأغنية الموت : مرتبة مأسوية لأمتين مصريتين ، ترجمة و . ر . لونج ، مع مقدمة من صفحتين لأنطوى ماكدموت ، في مجلة نيوميدل إيست (العدد ٤٥) يونيه ١٩٧٢ ، ص ٢٢ - ٣٠ . وقد ظهرت المسرحية لأول مرة في كتاب الحكيم مسرح المجتمع (١٩٥٠) .

- احتفال أبو ميميل : نشرت هذه المسرحية ، التى لا أعرف أصلها العربى ، دون نص على اسم المترجم ، في مجلة بريزم (موشور) التى تصدر عن وزارة الثقافة بالقاهرة ، السنة الرابعة ، العدد ١٢ - ١٣ (١٩٧٢) ، ص ٦٨ - ٨٧ .

- باطالع الشجرة (١٩٦٢) : ترجمة دنيس جونسون - ديفيز (لندن : مطبعة جامعة أوكسفورد ، ١٩٦٦) . ترجمة جيدة كأغلب أعمال هذا المترجم . لها مقدمة من صفحتين . لم يترجم مقدمة الحكيم الأصلية للمسرحية مع أنها تلقى أصداء على أهدافه واهتماماته .

- مصير صرصار ومسرحيات أخرى : اختيار وترجمة دنيس جونسون - ديفيز (لندن : الناشر هاينان ، ١٩٧٣) مع مقدمة من ثلاث صفحات . يتكون الكتاب من أربع مسرحيات عن الحرية ، وهي : مصير صرصار (١٩٦٦) ، أغنية الموت ، السلطان الخائف (١٩٦٠) ، ومسرحية رابعة تدعى في الترجمة الإنجليزية Not a Thing out of Place ولا أدرى اسمها العربي ، فالتريجم - للأسف - لا يذكر العناوين الأصلية للمسرحيات ، كما أغفل ترجمة مقدمات الحكيم - وهي قصيرة - لأولى وثلاثة هذه المسرحيات .

- مجلس العدل (١٩٧٢) : صدرت ، دون نص على اسم المترجم ، في سلسلة ملاحق مجلة بيريزم (موشور) سألقة الذكر ، مع تعريف بالمؤلف في أربع صفحات ، السنة الثانية العددان ٦ - ٧ (١٩٧٠) .

محمود تيمور

- أشهر من إبليس : ترجمت في مجلة خاموز لم ورلد ، مجلد ٤٧ ، يناير ١٩٥٧ .

فتحى رضوان

- إله وحم آله ، ترجمتها مع مقدمة من صفحتين بيركاشيا - وهو مؤلف كتاب بالإنجليزية عن طه حسين - في مجلة جينرال أوف آراييك للترشيح ، السنة الخامسة ، الناشر : أ. ج. بريل ، لايدن هولندا ، ١٩٧٤ ، ص ١٠٨ - ١٢٦ .

رشاد رشدي

- خمس مسرحيات مصرية من ذوات الفصل الواحد (الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، دون تاريخ) . والمسرحيات هي : «كذاب» - «أوديسيوس» - «الوباء» - «في البيت» - «سنوحى» .

تم هذه المسرحيات - التي لا يكاد يعرفها أحد من أبناء هذا الجيل - على قدرة درامية باكرة ، وخبرة بفنون المسرح . الأولى «كذاب» تحمل عنوانا فرعيا شوقيا (نسبة إلى برنارد شو) : «دراسة غير أخلاقية» ، أوهو - إن شئت - عنوان أوسكار وايلدى ! مثلت لأول مرة في ١٩٥١ . الثانية «أوديسيوس» قصيدة درامية مثلت لأول مرة في ١٩٥٢ . الثالثة «الوباء» : مزحة جادة من فصل واحد (وهو وصف تشيكوفى !) مثلت لأول مرة في ١٩٥٢ . الرابعة «في البيت» : «حكاية إخبارية من فصل واحد» مثلت لأول مرة في ١٩٥١ . الخامسة «سنوحى» : «حكاية مصرية» مثلت لأول مرة في ١٩٥٢ ، ومن الشائق أن يقارنها المره بقصة الدكتور محمد عوض محمد «سنوحى» في سلسلة «اقرأ» (العدد ١٢) .

هذا وقد قدم نادى مسرح الحكيم خلال شهر مايو ١٩٦٥ ثلاثة أعمال مسرحية من ذات الفصل الواحد باللغة الإنجليزية هي عرف كيف يموت ، للحكيم ، وكذاب ، لرشاد رشدي ، وجمهورية فرحات ، ليوسف إدريس ، وكلها من إخراج الدكتورة لى أبو سيف . ونجد وصفا لهذا العرض بقلم منسى يوسف في عدد يونيه ١٩٦٥ من مجلة المسرح ، وذلك في عصرها الذهبي حين كان يحررها الدكتور رشاد رشدي ، قبل أن تدخل في تناسخاتها العديدة ، قوة وضعفا ، منذ تركه لها .

عبد الرحمن الشرقاوى

- وطنى عكا : ترجمت نهاد سالم مقتطفًا من هذه المسرحية الشعرية (وهي عندى أسوأ مسرحيات الشرقاوى ، كما أن الفلاح أسوأ رواياته) تحت عنوان

«دليل ووطنى عكا» في مجلة لوتس : الأدب الأفريقى الآسيوى (إبريل ١٩٧٢) ص ٩١ - ٩٣ . تترجم اسم عكا إلى Acca كما هو - وكفى الله المؤمنين شر القتال - وإنما صورته الإنجليزية ، لو أنها نجشمت مشقة الرجوع إلى أحد المراجع التاريخية : Acca وفي المقتطف تبادل ليل الكلام مع يعقوب .

صلاح عبد الصبور

- مأساة الحلاج (١٩٦٦) : نقلها إلى الإنجليزية تحت عنوان مقتلة في بغداد الدكتور خليل سمعان ، وصدرت الطبعة الإنجليزية لأول مرة عام ١٩٧٢ ، عن الناشر ج. بريل بلايدن ، هولندا ، ثم نشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٧٦ ، دون المقدمة التي صدر بها المترجم طبعته الأولى من الترجمة .

- الأميرة تنظر (١٩٦٩) : ترجمها الدكتور شفيق مجلى ، وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٧٥ ، ثم أعيد نشرها في مجلة لوتس : الأدب الأفريقى الآسيوى (يناير - يونيه ١٩٧٦ ، ص ٧٢ - ٨٩) .

- مسافر ليل : كوميديا سوداء (١٩٦٩) : ترجمها ببراعة واقتدار الدكتور محمد عناني ، وقدم لها بمقدمة من تسع صفحات الدكتور سمير سرحان ، وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٨٠ ، كما صدرت لها ترجمة فرنسية . هذا وقد نقل صاحب المقدمة مقدمته إلى العربية - مع بعض التصرف - تحت عنوان «مسافر ليل : الضحكة والجلاد» في مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٣٤ - ٣٨ .

المسرح السوري

محمد الماغوط

- العصفور الأحديب : مسرحية من أربعة فصول ، نقل المشهد الأول منها إلى العربية الدكتور محمود المتزلاوى في مجلة ستاند ، السنة ٢٢ ، العدد ١ ، ١٩٨٠ ، ص ١٠ - ١٩ . ونشر المسرحية كاملة في كتاب الكتابة العربية اليوم : المسرحية ، من تحريره ، على ماسترى بعد قليل . والماغوط شاعر موهوب ، نجح في كتابة قصيدة النثر ، ولكن من الإسراف أن نقارنه ببودلير ورنبو ، على نحو ما تفعل سنية صالح في مقدمة محمد الماغوط : الآثار الكاملة ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٠ .

المسرح الجزائري

- سيدى فرج : مسرحية ذات فصل واحد لصالح خرفي ، ترجمتها روزيت فرنسيس في مجلة لوتس : الأدب الأفريقى الآسيوى (يناير - مارس ١٩٧٨ ، ص ٧٩ - ٩٣) .

المسرح الفلسطيني

توفيق فياض

- بيت الجنون : مسرحية من فصلين ، ترجمها شفيق مقار (وهو مترجم قدير ، وقاص لا أتردد في وصفه بالعظمة) في مجلة لوتس : الأدب الأفريقى الآسيوى ، يناير ١٩٧٣ ، ص ١٥٩ - ١٧٦ .

كتب مختارات لأكثر من كاتب

- فاروق عبد الوهاب (محررا) المسرح المصري الحديث : منتخبات ، منياوبليس وشيكاغو : بيلوتيك اسلاميكا (المكتبة الإسلامية) ، ١٩٧٤ .

- مسرحيات مصرية من فصل واحد ، إشراف د. حمدي السكوت ، تقديم د. ديفيد وودمان ، قسم النشر بالجامعة الأمريكية ، القاهرة ، ١٩٧٣ .

يشتمل على تقديم بقلم ديفيد وودمان واثني عشرة مسرحية هي :

- ١ - عودة قطوط : لعبد الغنى داود .
- ٢ - أم مصرية : لكارمن واينشتاين (ترجمة عنايات طلعت)

- ٣ - يوم في حياتها : لخديجة رشدي (ترجمة سعيد توفيق)
٤ - أنشودة الرصاص : لأمين بكير .
٥ - عالم رجل المرور المعجوز : لمسير أبو ذكري .
٦ - ثلاثة رجال : لفاروجان كازنجيان (ترجمة عنايات طلعت) .
٧ - الحرب قامت : لسامي إبراهيم حنا .
٨ - سهرة : لعثمان شكرى سليم .
٩ - آنسى العزيزة منى : لفتحى عبد الغنى حامد .
١٠ - جريمة قتل : لمصطفى بهجت مصطفى .
١١ - طعم الحياة : لزيينا عتيق (ترجمة مرسى سعد الدين)
١٢ - الفئار : لمحمد السيد سليمان .

القسم الثانى

دراسات عن المسرح العربى

١٩١٣

- هـ . ريتز ، «القراقوز» ، دائرة المعارف الإسلامية ، المجلد ٢٢ ، ١٩١٣ .
بديهي أن دراسة الموضوع قد قطعت شوطا بعيدا منذ ذلك الحين .

١٩٢٥

- كورت بروفر ، «المسرح العربى» ، دائرة معارف الدين والأخلاق ، مجلد ٤ ، ١٩٢٥ .

١٩٣٥

- نقيل باربور ، «المسرح فى مصر» ، نشرة مكتبة الدراسات الشرقية ، مجلد ٨ ، ١٩٣٥ ، ص ٩٩٥ - ١٠١١ .

١٩٥٨

- يعقوب م . لنداء ، دراسات فى المسرح والسيتا عند العرب ، مع مقدمة بقلم هـ . ريتز ، جيب ، مطبعة جامعة بنسلفانيا ، ١٩٥٨ . نقل هذا الكتاب إلى العربية فى أكثر من خمسمائة صفحة وعلق عليه وقدم له أحمد المغازى ، وراجع الدكتور لويس مرقص ، وصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٩٧٢ . وقد بذل المترجم جهدا طيبا فى عمله ، وإن كانت لنا عليه بعض مآخذ :

- ص ٧ : «ربما كانت الدقة .. تستنفذ منى وقتا مضاعفا» ، صوابها : تستنفذ .
ص ١٢ : يسرف المترجم فى توفير الأستاذ لنداء ، حتى ليقارنه بالمؤرخ العظيم أرنولد توينبى ، ودون ذلك أهوال كما كان شيخ المعرة خليقا أن يقول !
ص ٣١ : كونكتيكت Connecticut (إحدى ولايات أمريكا) صواب نطقها : كونيكات إذ حرف الـ C فى المتصف صامت .
ص ٤٥ : «جورج زيدان» ، صواب اسمه : جورجى .
ص ٨٢ : «نفتقد ، فى الغالب ، إلى مقدمة» صوابها : نفتقر .
ص ١٠٧ : «يصدر المضيف أوامره بذبج أربعة من الدجاج» ، صوابها : ذبج أربع .
ص ١١١ : نشر لـ أ . ميورى Charles A. Murray صواب نطقه : مري .
ص ١٦٧ : «الإسلام فى العصر الحديث» ، صوابها : العالم الحديث .
ص ٢١٣ : «بشارة فارس» ، صواب اسمه : بشر فارس ، أو الدكتور نشر فهارس كما كان يحب بعض العائين أن يسموه !
ص ٢٢٧ : «سيثيل Seville» ، هى : أشبيلية . يحسن مترجمونا ، الذين يتناولون الأندلسيات ، صنعا لو أنهم رجعوا إلى مقالة للأستاذ على أدهم فى دائرة معارف الشعب (كتاب الشعب ٦٧ ، ١٩٥٩) عنوانها «أعلام جغرافية أندلسية» ، كى يتعلموا أن Castile هى قشتالة ، Algeciras هى الجزيرة الخضراء ، و Madrid

نشرت هذه المجموعة فى كتابين أحدهما بالعربية والآخر بالإنجليزية ، وهى ثمرة مسابقة على مستوى الجمهورية فى تأليف مسرحيات من ذوات الفصل الواحد ، على أن تنشر المسرحيات الفائزة وتمثل على مسرح الجامعة الأمريكية بالقاهرة . والمسرحيات - كما هو متوقع - متفاوتة المستوى : ف «عودة قطوط» ثمرة لاحظ لها من الدراما سوى تقطيع الجمل على أسطر وفقر يتقدم كلا منها اسم متحدث ، فى حين تصنع «عالم رجل المرور المعجوز» يدها على لحظة درامية حقة ، ونجسد خداع الذات المركز فى جيلة الإنسان . والمسرحية الأخيرة «الفئار» فيها لمسة من ج . م . سنج ، صاحب راكبون إلى البحر ، وتنشئ بموهبة صادقة . ومن القلائل الذين كتبوا عن هذه المسرحيات علاء الدين وحيد فى كتابه مسرحيات فى الوهج والظل (كتاب الهلال ، يونيه ١٩٧٦ ، ص ١٣٥ - ١٥٠) .

- الكتابة العربية اليوم : المسرحية ، تحرير د . محمود المتزلاوى ، مركز الأبحاث الأمريكى فى مصر ، القاهرة ١٩٧٧ .
هذا أكبر جهد فى بابيه ، وهو يمثل الحلقة الثانية فى سلسلة كان أولها كتاب الكتابة العربية اليوم : القصة القصيرة ، من تحرير المتزلاوى أيضا . وفى الطريق جزء ثالث عن أدب المقالة ، من تحرير د . لويس عوض .
يتكون الكتاب من :

- كلمة تمهيدية بقلم يوسف السباعى
- تنويهات
- مقدمة
- وجهة نظر غير مستعرب : بقلم الدكتور أندرو باركين .
- محمود تيمور : حكمت الحكمة (ترجمة مدحت شاهين ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتزلاوى)
- توفيق الحكيم ، أغنية الموت (ترجمة د . مصطفى بدوى ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتزلاوى)
- توفيق الحكيم ، السلطان الحائر (ترجمة د . مصطفى بدوى ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتزلاوى)
- محمود دياب : الزوبعة (ترجمة وديدة واصف ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتزلاوى)
- شوق عبد الحكيم : حسن ونعيمة (ترجمة مدحت شاهين ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتزلاوى)
- يوسف إدريس : الفرائير (ترجمة تريغورى جاسيك ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتزلاوى) .
- وجدير بالذكر أن لى جاسيك رسالة جامعية غير منشورة عن هذه المسرحية ، من جامعة ميشيغان بالولايات المتحدة الأمريكية .
- فاروق خورشيد : خمور بابل (فى الأصل : حطلم بظاظا) (ترجمة وديدة واصف ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتزلاوى)
- ميخائيل رومان : الوالد (ترجمة مدحت شاهين ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المتزلاوى)

هي مجريط ، و Cordova هي قرطبة ، إلى آخره .

وفي نفس الصفحة : « أسرة المرافدين Almoravid »
والصواب : دولة المرابطين .

ص ٢٢٨ : « إلياس أبو شيكة » ، صوابه : أبو شيكة .

ص ٢٣٢ : « هاني » (في مسرحية شوقي مصرع كليوباترا) صوابه : حاني .

ص ٢٥٤ : « وهو في كلامها أستاذ » ، صوابها : في كليها .

ص ٢٩٢ : « من الملفت للنظر » ، صوابها : من اللافت للنظر .

ص ٣٤٩ : « مع المونتاجا ريديا زوجة الملك النعمان » ، صوابها : المنجود .
مذ سقط النصيف ولم ترد إسقاطه ، كما يعرف قراء نابغة بني ذبيان !

ص ٣٧٠ : « بريفيست Prévost » ، صواب نطقه : بريفير (مؤلف مانون ليسكو) .

ص ٣٧٢ : « جاذيما والزباء » ، صواب رسمه : جزيمة .

ص ٣٧٥ : « مسرحية Scott وهي Talisman » ، الصواب أنها رواية

لا مسرحية للسير ولترسكوت ، وقد نقلها إلى العربية محمود محمود
محمد ، تحت عنوان الطلمس .

ص ٤١٣ : « أغنية الأرواح الأربع » (قصيدة على محمود طه المهندس) صوابها :
أغنية الرياح الأربع .

ص ٤١٧ : « نفس المؤلفان » صوابها : المؤلفين .

ص ٤٢١ : « سيد عقل » (الشاعر اللبناني) ، صواب اسمه : سعيد عقل .

ص ٤٢٤ : « قصة جنيسيس Genesis » ، صوابها : سفر التكوين ،
أول أسفار التوراة .

ص ٤٤٩ : « محاكمة باريس

The quarrel of the apple and the Judgement of Paris

صوابها : (حكم باريس » : إذا الإشارة إلى قصة باريس بن بربرام
وهكيوبا ، حين قضى بجائزة الخيال - وهي تفاحة ذهبية -
لأفروديتي ، مفضلا إياها بذلك على هيرا وأثينا .

وجدير بالذكر أنه أرجد مقالة عن كتاب لنداو هذا بقلم الدكتور عبد العزيز
الدسوقي في مجلة الأدباء العرب (أكتوبر ١٩٧٢ ، ص ٦٨ - ٧٤) ، تحت عنوان
« قضايا الدراسات المسرحية » ، عرض فيها ما للنداو - وهو إسرائيلي -
وما ضل به ، سيما - زعمه - إلى تفضيل مؤلفات الدكتور محمد يوسف نجم عن
تاريخ المسرح العربي وأساقمته .

١٩٦٠

- بيرج . أ . كاشيا ، « الأدب العربي الحديث » ، مجلة يونيفرسيتي أوف تورونتو
كوارتلي ، السنة ٢٩ ، العدد ٢ ، يناير ١٩٦٠ ، ص [٢٨٢] - ٢٩٦ .

يتحدث - في وجازة - عن نشأة المسرح العربي .

- جبرائيل جبور ، « الأدب اللبناني المعاصر » ، مجلة ميدل إيست فورام ، مايو
١٩٦٠ ، ص ٣١ - ٣٩ . يتحدث عن نشأة المسرح في لبنان .

١٩٦٤

- رشاد رشدي ، قصص قصيرة ومقالات (القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية) :
به دراسات عن « أثر الثورة في الأدب والمسرح » ، وعن كتابين لتوفيق
الحكيم : مسرح المجتمع والسلطان الخالو .

١٩٦٦

- محمد مصطفى بدوي ، « شكسبير والعرب » ، في مجلة كايرو ستديز إن إنجلش
(تحرير د . مجدي وهبة) القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٣ / ١٩٦٦ ،
ص [١٨١] - ١٩٦ .

- آيرين جندزير ، رؤى بطوب صنع العملية ، مطبعة جامعة هارفرد :
كمبردج (الأمريكية لا البريطانية) .

- سامي حنا ، « الأثر الأوربي في الأدب المصري الحديث » ، مجلة وسترن
هيومانيتيز ونثو ، السنة ٢٠ ، العدد ٣ ، صيف ١٩٦٦ ، ص
٢٢١ - ٢٢٩ . الكاتب أستاذ مساعد بجامعة يوتا ، أو هكذا كان وقت كتابة
المقالة ، إذ لا أدري كيف أوزى به الدهر بعدها .

١٩٦٨

- لويس عوض ، « التطورات الثقافية والذهنية في مصر منذ عام ١٩٥٢ » ، في
كتاب ب . ج . فاتيكيوتس (محررا) مصر منذ الثورة ، الناشر : جورج آلن
آند أنونيم ليتند ، ص ١٤٣ - ١٦١ . يتحدث - موجزا - عن المسرح
المصري .

- ديفيد كوان ، « الاتجاهات الأدبية في مصر منذ ١٩٥٢ » ، في المرجع السابق ،
ص ١٦٢ - ١٧٧ . يتحدث عن مسرح الرخاقي ، وتوفيق الحكيم ، ونعمان
عاشور ، وإدريس .

١٩٦٩

- و . ر . لونج ، « توفيق الحكيم والمسرح العربي » ، مجلة جيرنال أوف ميدل
إيسترن ستديز ، السنة ٥ ، العدد ١ ، يناير ١٩٦٩ ، ص ٦٩ - ٧٤ . ينحصر
بالتقاش مسرحي أهل الكهف ورحلة إلى اللد ، مع المقارنة بينها .

- ب . ج . فاتيكيوتس ، تاريخ مصر الحديث ، الناشر : ويندفلد
ونيكولسون ، لندن ، ١٩٦٩ ، ص ٤٣٦ - ٤٣٧ . يذكر عرضا مسرح
إدريس ، ونعمان عاشور ، وغيرهما .

- خليل سمعان ، « أثرت . س . إليوت في الشعر والمسرح العربي » ، مجلة
كومبارتيف لترتشار ستديز ، المجلد السادس ، ١٩٦٩ ، ص ٤٧٢ - ٤٨٩ .
يتحدث عن أثر مسرحية إليوت جريمة قتل في الكاتدرائية في مسرحية صلاح
عبد الصبور مأساة الحلاج .

١٩٧٠

- مرسى سعد الدين ، « الشعر وحركة التحرر الوطني » ، مجلة الأدب الأفريقي
الآسيوي (أكتوبر ١٩٦٩ في الطبعة العربية ، يناير ١٩٧٠ في الطبعة
الإنجليزية ، ص ٧٣ - ٨٠ من هذه الأخيرة) . يتحدث عن شعر صلاح
جاهين ومسرحية مأساة جميلة لعبد الرحمن الشراوى .

- عبد الوهاب المسيري ، « المسرح العربي » ، في كتاب موسوعة القارئ عن
المسرح العالمي ، تحرير ج . جاسنر ، أ . كوين (لندن : مثيون آند كمباني
ليتند ، ١٩٧٠ ، ص ٢١ - ٢٥) : عجالة مفيدة عن تاريخ المسرح العربي
منذ بداياته حتى مسرحية الفرافير ليوسف إدريس .

- نور شريف ، حول كتب عربية (الناشر : جامعة بيروت العربية ، ١٩٧٠) .
به مقالة عن مسرحية علي أحمد باكثير إختاتون ونفرتي ، وأخرى عن
مسرواية توفيق الحكيم بنك القلق .

- غالي شكري ، « البطل الشعبي في المسرح العربي » ، مجلة الأدب الأفريقي
الآسيوي (إبريل ١٩٧٠ ، ص [٣٠] - ٦٣) . يتحدث عن مسرح بريخت
الملحمي وأثره في مسرحيات كاتب ياسين : الحطة المحاصرة ، مسحوق
الذكاء ، الأسلاف يتميزون غيظا ، ومسرحية نجيب سرور ياسين وبية وآه
بالبل بالفر .

١٩٧١

- محمد مصطفى بدوي ، « الإسلام في الأدب المصري الحديث » ، مجلة جيرنال
أوف آريليك لترتشار ، السنة ٢ ، الناشر : أ . ج . بريل ، لايدن هولندا ،
١٩٧١ ، ص ١٥٤ - ١٧٧ .

- بيركاشيا ، « خيوط متصلة بالمسيحية واليهودية في المسرح والقصة المصرية
الحديثة » ، مجلة جيرنال أوف آريليك لترتشار ، السنة ٢ ، الناشر : أ . ج .

- ليلي أبو سيف ، «نجيب الرحمانى : من التهريج إلى الملهة الاجتماعية» ، مجلة جيونال أوف آراييك لتقشار ، السنة ٤ ، الناشر : أ. ج. بريل ، لايدن بهولندا ، ١٩٧٣ ، ص ١ - ١٧ .
- عيسى ج. بلاطة ، «جريمة قتل في بغداد» ، مجلة ذا موزلم ورلد ، العدد ٣ ، يوليو ١٩٧٣ ، ص ٢٤١ : عن ترجمة الدكتور خليل سمعان مسرحية صلاح عبد الصبور «أصالة الحلاج» .
- سامي حنا وسولتي ريبكا ، «شوقي : رائد المسرحية العربية الحديثة» ، مجلة أمريكان جيونال أوف آراييك ستديز ، ١٩٧٣ ، ١ .

١٩٧٤

- بدر الدين أروديني (؟) «المسرح في سوريا» ، مجلة لوتس : الأدب الأفريقي الآسيوي ، يناير ١٩٧٤ ، ص ٧٤ - ٩٣ . يتحدث عن مارون نقاش ، ويعقوب صنوع ، وسعد الله ونوس ، ورفيق الصبان ، وحسنة محسن ، وغيرهم . والكتاب من مواليد دمشق في ١٩٤٢ . درس القانون والفلسفة بجامعة دمشق ، وتخرج في ١٩٧٠ . اشتغل صحفياً لمدة ثلاث سنوات ، ثم عمل في حفل السينا . له كثير من المقالات والترجمات .

١٩٧٥

- علي الراعي ، «بعض جوانب من المسرحية العربية الحديثة» ، في كتاب ر. أوصل (محرراً) دراسات في الأدب العربي الحديث ، الناشر : ورنستز يانجلترا : آريس وفليس لينتد ١٩٧٥ ، ص ١٦٧ - ١٧٨ . يذكر مسرحيات الصفيقة للحكيم ، ليالي الحصاد لمحمود دياب ، ياسين وسية لنجيب سرور ، وأخرى للطبيب الصديقي ، وسعد الله ونوس ، وألفرد فرج ، وغيرهم .
- لويس عوض ، «مشكلات المسرح المصري» ، المراجع السابق ، ص ١٧٩ - ١٩٣ . يذكر يعقوب صنوع ، ومحمد عثمان جلال ، والحكيم ، ويوسف وهبي ، وألفرد فرج ، ونعمان عاشور ، وسعد الدين وهبة ، ويوسف إدريس ، وعلى سالم ، وفايز حلاوة .

- ج. ستكفيتش ، «العربية الفصحى على خشبة المسرح» ، المراجع السابق ، ص ١٥٢ - ١٦٦ . يذكر مارون نقاش ، وتوفيق الحكيم ، وغيرهما .
- نادية رؤوف فرج ، يوسف إدريس والمسرح الحديث ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٦ . المؤلفة أستاذ مساعد بجامعة جورج تاون بواشنطن ، والكتاب في الأصل رسالة جامعية مقدمة إلى جامعة كولومبيا بالولايات المتحدة الأمريكية في ١٩٧٥ (ومن هنا كان إدراجنا الكتاب تحت عام ١٩٧٥) .
- وتذكر قائمة الكتب الثقافية ١٩٨١ لدار المعارف (ص ٦٣) أن الكتاب من ترجمة الأستاذ رؤوف فرج - والد المؤلفة ، وهو مهندس - وكان من الحق أن يذكر هذا في الكتاب ، ففضل المترجم - وهو رسول الثقافات - لاينفي أن يخس ، وقد نحس طويلاً .

وأول ملاحظة لنا على هذا الكتاب - الجيد في مجموعه - أنه - شأن أغلب الرسائل الجامعية المكتوبة بلغة أجنبية ، والمنقولة من بعد إلى العربية ، بلوح على غير راحته في لغة الضاد ، وكأنه يلبس قبص الكتاف ، أو كأنه يمشي على قضبان ليس له أن يخرج عليها . لا أستثنى من هذا إلا بعض دارسين أدباء ، كالدكتور علي الراعي ، الذي أطلع في تحويل رسالته الجامعية عن مسرح برنارد شو إلى كتاب مجمع ، تفرؤه بالعربية فلا تحس أنه منقول عن الإنجليزية ، ذلك أن في أسلوبه نضارة ، وعليه ماء ، وله رواء .

ومن ملاحظتنا الأخرى على الكتاب :

- ص ٧٣ : «مرحلة إلى الغد» (مسرحية لتوفيق الحكيم) ، وصوابها : رحلة إلى الغد .
- ص ٧٦ : «طعام لكل فم» (مسرحية لتوفيق الحكيم) ، وصوابها : الطعام لكل فم .
- ص ٩٦ : «الناقد ريمون ولين» ، صواب اسمه : ريموند ولينز ، وهو صاحب كتاب

- بريل ، لايدن بهولندا ، ١٩٧١ ، ص [١٧٨] - ١٩٤ . يتحدث عن مسرحية الراهب للويس عوض ، ومسرحيات إسلامية لأحمد الشرباصي ، وآله رغم أنفه ودموع إبليس لفتحي رضوان ، ومحمد للحكيم ، وشيلوك الجليد و آله إسرائيل لعل أحمد باكثير .
- جبرا إبراهيم جبرا ، «الأدب العربي الحديث والغرب» ، مجلة جيونال أوف آراييك لتقشار ، السنة ٢ ، الناشر : أ. ج. بريل ، لايدن بهولندا ، ١٩٧١ ، ص ٧٦ - ٩١ . ينوه بالدور الذي لعبته مجلة المسرح ، حين كان يمررها الدكتور رشاد رشدي ، وبمسرحي ياطالع الشجرة للحكيم ، والفراهير لإدريس .

١٩٧٢

- بلا توقيع ، «مسرح المقاومة وثورة الزنج» ، مجلة برزم (وزارة الثقافة بالقاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ٢٤ - ٢٦) : حول مسرحية معين بسيسو .
- محمد مصطفى بدوي ، «الالتزام في الأدب العربي المعاصر» ، كراسات في تاريخ العالم ، اليونيسكو : نيوشاتل ، سويسرا ، السنة ١٤ ، العدد ٤ ، ١٩٧٢ ، ص [٨٥٨] - ٨٧٩ . يذكر فلسفة توفيق الحكيم في التعددية ، ومسرح نعمان عاشور ، وسعد الدين وهبة ، وألفرد فرج ، وعبد الرحمن الشرفاوي ، وسعد الله ونوس ذكراً خاطفاً .
- متى موسى ، «النقاش ونشأة المسرح العربي الملمحي في سوريا» ، مجلة جيونال أوف آراييك لتقشار ، السنة ٣ ، ١٩٧٢ ، ص ١٠٦ - ١١٧ . عن مارون نقاش ودوره .
- خليل سمعان ، د. س. إليوت وصلاح عبد الصبور : دراسة في العلاقات الأدبية بين الشرق والغرب (وهي المقدمة التي صدر بها خليل سمعان ترجمته لمسرحية عبد الصبور «أصالة الحلاج» حين صدرت لأول مرة في لايدن بهولندا في عام ١٩٧٢) . يوجد عرض لهذه المقدمة بقلم الدكتور حمدي السكوت («صلاح عبد الصبور في الإنجليزية» ، مجلة لصول ، أكتوبر ١٩٨١ ، ص ٢٤٣) .
- غالي شكرى ، وأعرب مايلي في بيروت ، وابحث عن الجملة المفيدة في دمشق ، والقبور المجهولة في عمان ! ، مجلة لوتس : الأدب الأفريقي الآسيوي ، يناير ١٩٧٢ ، ص ٥٤ - ٦٤ . سياحة أدبية بين ثلاث عواصم عربية ، تذكر مسرحيات لمصطفى الحلاج ، وسعد الله ونوس ، ويعقوب شدراوى .

- ليلي أبو سيف ، «نجيب الرحمانى وتطور الكوميديا في مصر» (دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٢) . المؤلفة حاملة دكتوراه في الفنون المسرحية من جامعة إلينوى بالولايات المتحدة الأمريكية ، والكتاب هو رسائلها الجامعية ، نقلها من الإنجليزية إلى العربية سمير عوض (دون أن ينال أكثر من كلمة شكر صغيرة في ختام المقدمة : انظر ملحوظتنا اللاحقة عن كتاب الدكتور نادية رؤوف فرج يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث !) والكتاب دراسة قيمة ، وإن كنا نأخذ عليه أنه لم يحاول الاستفادة من كتابين سابقين لعبد الحليم بيومي هما : نجيب الرحمانى (١٩٥٢) ونجيب الرحمانى والكوميديا المصرية (دون تاريخ) (وإن تكن تذكر هذا الكتاب الأخير ذكراً خاطفاً في قائمة المراجع العربية ، ص ٣٢٤) . وحقا إن هذين الكتابين أقرب إلى الذكريات الشخصية منها إلى الدرس الأكاديمي ، ولكنها على الأقل يطبعان مقتطفات من مسرحيات الرحمانى وبديع خيرى لا يجدها القارئ - بسهولة - في مكان آخر .

١٩٧٣

- دزموند ستوروات ، «كتاب مصر المحاربون» ، مجلة إنكاونتر (أغسطس ١٩٧٣ ، ص ٨٥ - ٩٢) : حول سوء التفاهم الذي نشأ بين توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وعدد من أدباء مصر من ناحية ، والزعيم الراحل أنور السادات من ناحية أخرى ، قبل أن تعود المياه إلى مجاريها مع قيام حرب أكتوبر ١٩٧٣ .

١٩٨٠

- رمسيس عوض ، شكسبير في مصر (المركز العربي للأبحاث والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٠) . المؤلف أستاذ للأدب الإنجليزي بكلية الآلسن ، وصاحب كثير من المؤلفات منها : برتراند رسل المفكر السياسي ، دراسات تمهيدية في الرواية الإنجليزية المعاصرة ، توفيق الحكيم الذي لا تعرفه ، التاريخ السري للمسرح قبل ثورة ١٩١٩ ، اتجاهات سياسية في المسرح قبل ثورة ١٩١٩ ، فضلا عن عدة أبحاث بيلوجرافية ، وترجمات ودراسات عن برتراند رسل ، وجورج أورويل ، والسيرت . ب . سنو ، وغيرهم .

والكتاب - كما يصفه صاحبه في مقدمته - دراسة وثائقية لشكسبير في مصر خلال العقد الثالث من هذا القرن ، وهو العقد الذي آذن بتفتح الوعي المصري على فن شكسبير فتحتا ناضجا . وبثبت المؤلف أن صفوف المثقفين المصريين ، فضلا عن الجالية البريطانية في مصر ، قد استجابت للعروض التي قدمتها فرقة شكسبير الإنجليزية ، على مسرح دار الأوبرا بمصر في خريف ١٩٢٧ وخريف ١٩٢٨ .

يتحدث الدكتور رمسيس عوض في فصله المسمى «أول موسم في القاهرة» عن مقدم الفرقة الإنجليزية ، بدعوة من وزارة المعارف ، وبدء موسمها في ٩ نوفمبر ١٩٢٧ ، حيث قدمت ست مسرحيات هي : هملت ، ترويض الشرسة ، الليلة الثانية عشرة ، تاجر البندقية ، عطيل ، كبل بكيل .

ثم يتحدث المؤلف - في فصل ثال - عن ثاني موسم للفرقة وقد بدأ في ٣١ أكتوبر ١٩٢٨ ، وشملت عروضه كما تنواه ، أنطوني وكلويوترا ، هنري الرابع ، يوليوس قيصر ، الملك لير ، هملت ، فضلا عن مسرحية لشريدان هي ملوسة الفصالح ، ومسرحية لبرنارد شو هي ييجاليون .

وبعد أن يدرس المؤلف استجابات المتفرج المصري والإنجليزي لهذه العروض ، يتجلى الثقاب عن عدد من الوثائق كان مطمورا تحت تراب النسيان إلى أن اكتشفه المؤلف . ففي ملحق طويل يورد الدكتور رمسيس عوض النص الكامل لمجموعة من المقالات ظهرت في جريدتي ذي إجبشيان مجازيت وذي إجبشيان ميل ، عامي ١٩٢٧ ، ١٩٢٨ ، عن هذه العروض ، بأقلام الناقد الكبير يونامي دوريه (الذي كان أستاذا للأدب الإنجليزي بكلية آداب القاهرة) ، وروبرت أنكرت ، وإرنست ملتون ، وإدوارد عطية ، وكاتب يدعو نفسه منتيوس ، وآخر يدعو نفسه روكرو .

ولو لم يكن للكتاب من مزية غير استفاد هذه الوثائق من غمرة النسيان لكفاه ، فكيف وقد مهد له الكاتب بدراسة قيمة - على إيجازها - تجلو صفحة من تاريخ الفن الشكسبيري في مصر ، وتعد إضافة إيجابية إلى حقل الدراسات الشكسبيرية لائق مصر وحدها ، بل في الخارج أيضا .

ولا نأخذ على المؤلف سوى أمرين : أولها وجود عدد من الأخطاء المطبعية كان مزيد من الجهد في مراجعة تجارب الطبع خليقا أن يتلافها ، وثانيها أنه لم يبدل جهدا في تعريفنا بالاسمين الحقيقيين وراء الأسماء المستعارة لكل من منتيوس وروكرو ، فلعنه فاعل في طبعة قادمة .

إن رمسيس عوض واحد من هؤلاء الباحثين الأكاديميين الذين يعملون في صمت ودأب ، ويستحقون من ناقد المستقبل كل التقدير ، فهم يوصون على أعداد الصحف والمجلات القديمة - وليست هذه بالمهمة اليسيرة في مصر - ليخرجوا لنا منها شرايا سائغا يسر الشاربين ، ووثائق مهمة لن يستغنى عنها مؤرخو الأدب في المستقبل . ويتطلع القارئ إلى صدور كتابه الذي وعدنا به هنا - وهو كتاب باللغة العربية - عن استجابات الجمهور المصري لمسرحيات شكسبير المقدمة باللغة العربية على خشبة المسرح خلال العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن .

- ج . ن . ماتوك ، «الكتابة العربية اليوم : المسرحية» ، مجلة لياوريسرشي إنترناشيونال السنة ٥ ، العدد ٣ ، خريف ١٩٨٠ ، ص ٢٤٧ - ٢٥٠ .
عرض لكتاب الدكتور محمود المتلاوي (محررا) السالف ذكره .

المسرحية من إيسن إلى إليوت ، وقد نقله إلى العربية الدكتور فايز إسكندر .

ص ٩٩ : أرخص الليالي « (أقصصة يوسف إدريس) صوابها : أرخص ليالي » ، وقد نبه الدكتور عبد العزيز الدسوقي وغيره إلى أن الياء في كلمة «ليالي» هنا خطأ ، ومن حقها الحذف .

ص ١٧٧ : مذكرات حضارة تنحدر « (كتاب غالي شكرى) » ، صوابه : مذكرات ثقافة تنحضر .

وفي نفس الصفحة «عبد الجبار عباسي» (الناقد العراقي) ، صواب اسمه : عباس .

ص ١٧٩ : «السندباد المصري» (كتاب الدكتور حسين فوزي) صواب اسمه : سندباد مصري .

ص ١٨٣ : «دافيد وورسستر» Worcester (مؤلف كتاب من فن الصحراء) صواب نطقه : وستر .

دونالد م . زيد ، رحلة فرح أنطون ، سلسلة «دراسات في تاريخ الشرق الأوسط» ، العدد الثاني ، شيكاغو : بيلويكا إسلاميكا (المكتبة الإسلامية) ١٩٧٥ .

١٩٧٦

- دنيس جونسون - ديفيز ، «الأدب العربي منرجاء» ، مجلة ميدل إيست إنترناشيونال (سبتمبر ١٩٧٦ ، ص ٢٣) . يتحدث عن ترجمة مصير صرصار للحكيم إلى الإنجليزية ، وكتب أخرى محفوظ ، والطيب صالح ، وغيرهما .
- ر . أوصل ، «كتاب عرب» ، مجلة ميدل إيست إنترناشيونال (أكتوبر ١٩٧٦ ، ص ٣١ - ٣٢) . يتحدث عن ترجمة مصير صرصار للحكيم إلى الإنجليزية وسائر الأعمال المذكورة في البند السابق .

١٩٧٧

- شيمون بالاس ، «صورة الإسرائيل في الأدب العربي» ، مجلة ذا جويش كوارترلي ، السنة ٢٥ ، العدد ٢ (٩٢) ، صيف ١٩٧٧ ، ص ١٤ - ١٩ . يتناول ، من وجهة النظر الإسرائيلية ، صورة الإسرائيل في أعمال غسان كنفاني ، ويوسف جاد الحق ، وسليمان فياض ، وألفرد فرج ، وعبد الرحمن الشراقوي ، وسهيل إدريس صاحب مسرحية زهرة من دم ، التي اشدت في نقدها - محقا - فاروق عبد القادر في مجلة المسرح ، حين كان يحررها صلاح عبد الصبور ، فرد عليه سهيل إدريس ، ثم تدخل صلاح عبد الصبور بمساعيه الحميدة ، محاولا التوفيق بين الرجلين .

- فيليب م . كيال ، «رحلة فرح أنطون» ، مجلة ذا ميدل إيست جيوغرافال ، السنة ٣١ ، العدد ١ ، شتاء ١٩٧٧ ، ص ٨٥ - ٨٦ . عرض لكتاب دونالد م . زيد رحلة فرح أنطون المذكور أعلاه .

- لوى تريمين ، «شهود على الحدث في مأساة الحلاج وجريمة قتل في الكاتدرائية» ، مجلة ذا موزلم وورلد ، العدد ١ ، يناير ١٩٧٧ ، ص ٣٣ - ٤٦ . مقارنة بين مسرحية صلاح عبد الصبور و ت . س . إليوت . وقد عرض الدكتور حمدي السكوت هذا المقال في مجلة فصول (أكتوبر ١٩٨١) تحت عنوان «صلاح عبد الصبور في الإنجليزية» .

١٩٧٩

- خليل سمعان ، «المسرحية أداة للاحتجاج في مصر عبد الناصر» ، مجلة إنترناشيونال جيوغرافال أوف ميدل إيست ستديز ، السنة ١٠ ، ١٩٧٩ ، ص ٤٠ - ٥٠ . يذكر مسرح عبد الصبور وغيره ، وقد عرض المقال الدكتور حمدي السكوت في مجلة فصول (أكتوبر ١٩٨١) .

- خليل سمعان ، «الصوفية الإسلامية في الشعر والمسرح العربي الحديث» ، مجلة إنترناشيونال جيوغرافال أوف ميدل إيست ستديز ، السنة ١٠ ، نوفمبر ١٩٧٩ ، ص ٥١٧ - ٥٣١ . يتحدث عن مسرح صلاح عبد الصبور ، وشعر عبد الوهاب البياتي . وقد عرض المقال الدكتور حمدي السكوت في عرضه المذكور أعلاه .

١٩٨١

- ماتينا هو بيليد ، وستان في عمر مجلة ذا جيورنال أوف آراييك لفرشاد ، مجلة ميلك إيسترن ستديز ، السنة ١٧ ، العدد ١ ، يناير ١٩٨١ ، ص [١٢٦] - ١٣٣ . عرض لما نشرته هذه المجلة القيمة عن الأدب العربي عموما في أول ستين بها ، ومن بينه كتابات عن توفيق الحكيم وغيره .
- أحمد شمس الدين الحجاجي ، أصول المسرح العربي (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١) . يعد هذا الكتاب - ومؤلفه أستاذ مساعد بقسم الفلسفة والأدب في جامعة ولاية أبالاش - امتداداً لكتيب سابق لمؤلفه باللغة العربية هو العرب وفن المسرح ، في سلسلة المكتبة الثقافية ، ١٩٧٥ . ويشكون الكتاب من :

- مقدمة

- الفصل الأول : الإسلام

- الفصل الثاني : البعثة التعليمية إلى أوروبا ١٨٣٤ - ١٩٤٤ .

- الفصل الثالث : فرق مسرحية أوربية ١٨٧٠ - ١٩٢٣

- الفصل الرابع : شكبير في مصر ١٨٧٠ - ١٩٧١

خاتمة

بيلوجرافيا

كشاف

ومن ملاحظتنا على الكتاب :

- الأخطاء المطبعية تفشو فيه على نحو يستفز الصدر ، وبضيق العطن ، ومخرج النفس . وهذه الأخطاء تبدأ من صفحة ١ حيث عنوان الكتاب ذاته (بالهجاء الأمريكي !) . ينقصه حرف الراء الأخير .
- يفوته أن يضع خطوطاً تحت عناوين الكتب والدوريات ، أو يطبعها بالحرف المائل كما تقضى قواعد النشر البيلوجرافي . ومن أمثلة ذلك ما تجده على صفحة ٨ وغيرها .

ص ٢٩ : سلامة حجازي (١٩٠٥) ، دون أن ينص : أهذا تاريخ مولد العلم ، أو وفاته ، أو ازدهاره ؟

ص ٤٩ : «من خلال تجارتي المسرحية» (اسم كتاب لعل أحمد باكثير) وصواب العنوان فن المسرحية من خلال تجارتي الشخصية .

ص ٦٣ : «تخليص الإبريز إلى تلخيص باريز» (كتاب رفاعة الطهطاوي) ، صواب عنوانه : في تلخيص .

- الفصل الخاص بـ «شكبير في العربية» لا يضيف جديداً إلى دراسات الدكتور محمد مصطفى بدوي «شكبير والعرب» ، أو الدكتور رمسيس عوض ، «شكبير في مصر» (انظر أعلاه) ، دع عنك دراسات سابقة بالعربية مثل «شكبير في العربية» : نقد للترجمات المختلفة ، بقلم غالى شكرى ، مجلة حوار (بيروت) مارس - إبريل ١٩٦٤ ، ص [٣٦] - ٤٨ . وقد أعاد غالى شكرى نشرها في كتابه ثورة الفكر في أدبنا الحديث ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، سبتمبر ١٩٦٥ ، ص [٥٣] - ٧١ .

١٩٨٢

- روجر آلن ، والمسرح المصري بعد الثورة ، ترجمة أمير سلامة ، مجلة المسرح ، فبراير ١٩٨٢ ، ص ٨٥ - ٩٤ . مقالة مترجمة خصيصاً لمجلة المسرح باتفاق خاص مع المؤلف . يسمى المترجم - وهو ناقد مسرحي مجتهد - مسرحية ألفرد فرج الأولى «سكوت فرعون» (ص ٦٠) وصوابها : سقوط فرعون .

ملاحظات ختامية :

وفي ختام البيلوجرافيا - التي لا تدعى لذاتها وفاء ولا اكتئالا - أود أن أتقدم بعدد من الملاحظات :

١ - ينبغي أن تكون مرحلة التوثيق للمسرح العربي في الإنجليزية تمهيداً لمرحلة

أخطر شأنًا ، وأبعد مدى ، هي محاولة الإجابة عن الأسئلة التالية : ما وقع هذا المسرح العربي على قراء الإنجليزية ؟ وكيف كانت ردود فعلهم إزاءه ؟ ما المشكلات التي تثيرها ترجمة المسرح العربي ، فصيحا أو عاميا ؟ وهل تختلف مثلا عن المشكلات التي تثيرها القصة أو القصيدة أو المقالة العربية ؟ هل لدى الكاتب المسرحي العربي أى قيم فنية ومعنوية يضيفها إلى تراث المسرح العالمى ، شرقيا كان أو غربيا ؟

٢ - رغم ضآلة ما نقل من المسرح العربي إلى الإنجليزية ، نلاحظ أنه قد بدأ يشوبه شيء من التكرار ، فسرحة الحكيم ، السلطان الخالط ، مثلا ، ترجمت أكثر من مرة بأقلام مختلفة ، والإضافة في كل حالة ضئيلة لا تكاد تبرر تكرار الجهد ، ومن ثم انبغى الاختفاء بلون من التنسيق بين جهود المترجمين ، ومن شأن توافر البيلوجرافيات عما ترجم فعلا - وما هو في طريق الترجمة - أن يجعل ذلك أمرا ميسرا ، ومطلبا ذلولا .

٣ - لا يمكن أن تكتمل صورة المسرح العربي المعاصر دون ارتداد إلى الأصول . وهنا يصبح من الضروري الرجوع بالدراسة إلى أعمال من نوع كتاب العالم الألماني كورت سيث نصوص فخرية قديمة ، وكتاب المسرح المصري القديم لإثنين دريوتون ، ترجمة وتقديم الدكتور ثروت عكاشة ، ومراجعة الدكتور عبد المنعم أبو بكر (دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧) ، وكتاب عالم المسرحيات هـ . و . فيرمان انتصار حورس : مسرحية مقدسة مصرية قديمة (بركل ، مطبعة جامعة كاليفورنيا ، ١٩٧٤) وقد نقل إلى العربية في سلسلة «من المسرح العالمى» الكوبية ، وكتاب فايون باورز عن المسرح في الشرق وهو مقبول أيضا إلى العربية ، وكتاب الدكتور إبراهيم حمادة الممتاز خيال الظل ومغنيات ابن دافال (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، أكتوبر ١٩٦٣) وغيرها .

٤ - ينبغي أن نجىء دراسة المسرح العربي في اللغة الإنجليزية جزءا من منظور أكبر يربطها بالترجمات الفرنسية والألمانية وغيرها ، حيث رأينا في السنوات الأخيرة عددا من الجهود القيمة ، ككتاب الباحث التونسي محمد عزيزة الإسلام والمسرح ، ترجمة الدكتور رفيق الصبان ، مع دراسة ملحقة عن «فكرة المسرح والطقوس الإسلامية» لرشد بنشيب (كتاب الهلال ، إبريل ١٩٧١) . كما نشرت الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٧٥ ترجمة فرنسية لمسرحية توفيق الحكيم إليزيس بقلم إدوارد جميل ، ومراجعة الدكتورة سامية أحمد أسعد . ونشرت في ١٩٧٨ كتابا للدكتورة آمال فريد (قدم له يحيى حق) عنوانه : بانوراما الأدب العربى المعاصر ، به دراسات عن مسرحيات نجيب محفوظ القصيرة ، وإليزيس للحكيم ، والنسر الأحمر لعبد الرحمن الشراقوى ، وحبيبي شامينا لرشاد رشدى ، و النار والزيتون لألفرد فرج ، وكتاب على الراعى عن توفيق الحكيم ، فضلا عن بيلوجرافيا بما ترجم من أعمال الحكيم وغيره إلى الفرنسية .

وفي الختام ربما كان من الضروري لى نعرف قارئ الإنجليزية بالمسرح العربى تمام التعريف أن نشترى مسرحا عربيا في لندن تقدم عليه - على نحو منتظم - النصوص العربية المترجمة إلى الإنجليزية ، وهو مالفت إليه أحمد بهاء الدين في مقالة له عنوانها «اللسة العربية سياسة وحضارة واستراتيجية معا !» ، مجلة العربى (الكويت ، إبريل ١٩٧٨ ، ص ٧) حيث قد تكونت في لندن فرقة «إنجليزية» تخصصت في ترجمة المسرحيات العربية الحديثة - لكتاب مثل ألفرد فرج - وتقديمها للجمهور الإنجليزي . على أننا نكون مسرفين في التفاؤل لو انتظرنا من أثرياء العرب وقادريهم أن يعنوا بمثل هذه الأمور ، ومن ثم لم يبق إلا أن نتظر من إحدى الهيئات الثقافية العربية أن تأخذ بزمام المبادرة ، وتتخذ هذه الخطوة دون ضجيج إعلامى أو إثارة سياسية ، وذلك على نحو ماقامت الإدارة الثقافية لجامعة الدول العربية - بتوجيه الدكتور طه حسين ، رئيس اللجنة الثقافية وقتذاك - بترجمة عدد من مسرحيات شكبير ورأسين إلى العربية ، فكان حملا أبقي أثرا ، وأدوم على الزمن ، وأنفع للناس من آلاف التقارير والتصريحات والتوصيات التي صدرت نحن تلك الجامعة عبر السنين .. وفي ذلك غليتنافس المتنافسون ! .

31, No. 1 (Winter 1977), pp. 85-86 (Review article of Donald M. Reid's *The Odyssey of Farah Antun*).

Landau, Jacob M. *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, Preface by H. A. R. Gibb, University of Pennsylvania Press, 1958.

Le Gassick, Trevor. 'Alfarafir', unpublished dissertation, University of Michigan (on a play by Youssef Idris).

Long, C. W. R. 'Tawfik al-Hakim and the Arabic Theatre', *Journal of Middle Eastern Studies*, Vol. 5, No. 1 (January 1969), pp. 69-74.

Mattock, J. N. 'Arabic Writing Today 2: The Drama', *Theatre Research International*, Vol. V, No. 3. (Autumn 1980), pp. 247-250 (Review article of Mahmud Manzalaoui's *Arabic Writing Today 2: The Drama*).

Moosa, Matti. 'Naqqash and the Rise of the Native Arab Theatre in Syria', *Journal of Arabic Literature*, Vol. III, 1972, pp. 106-117.

Ostle, R. C. 'Arab Authors', *Middle East International* (October 1976), pp. 31-32 (on Tawfik al-Hakim's *Fate of a Cockroach*).

Peled, Mattityahu. 'Two Volumes of the Journal of Arabic Literature', *Middle Eastern Studies*, Vol. 17, No. 1 (January 1981), pp. 126-133.

Prufer, Curt. 'Arabic Drama', *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, Vol. IV, 1925.

Reid, Donald M. *The Odyssey of Farah Antun*, Studies in Middle Eastern History Series, No. 2, Chicago: Biblioteca Islamica Inc., 1975.

Ritter, H. 'Karagoz', *Encyclopedia of Islam*, Vol. 22, 1913.

Rushdy, Rashad. *Selected Stories and Essays*, Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, 1964 (Studies of 'The Impact of the Revolution on Literature: 1) The Drama' and of Tawfik al-Hakim's *The Society Theatre* and *The Puzzled Sultan*).

Saad El-Din, Mursi. 'Poetry and the National Struggle', *Afro-Asian Writings* (January 1970), pp. 73-80 (on Abdel Rahman El-Sharkawy's *Djamila*).

Semaan, Khalil I. 'T. S. Eliot's Influence on Arabic Poetry and Theater', *Comparative Literature Studies*, VI (1969), pp. 472-489 (on Salah Abd al-Sabur's *Masat al-Hallaj*).

—. 'T. S. Eliot and Salah Abdel Sabour: A Study in East-West Literary Relations' (Introduction to the English translation of Abd al-Sabur's *Murder in Baghdad*, Leiden, 1972).

—. 'Drama as a Vehicle of Protest in Nasir's Egypt', *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 10 (1979), pp. 40-50.

—. 'Islamic Mysticism in Modern Arabic Poetry and Drama', *International Journal of Middle East Studies*, Vol. 10 (November 1979), pp. 517-531.

Sherif, Nur. *About Arabic Books*, Beirut Arab University, 1970 (Studies of Ali Ahmed Bakattheer's *Akhenaton* and *Nefertiti* and of Tawfik Al-Hakim's *The Bank of Anxiety*).

Shoukri Ghali. 'The Popular Hero in the Arabic Play', *Afro-Asian Writings* (April 1970), pp. 30-63 (on Kateb Yacine and Naguib Sorour).

—. 'From Beirut to Damascus and Amman', *Lotus: Afro-Asian Writings* (January 1972), pp. 54-64 (on plays by

Mustapha Al-Hallag, Saadallah Wannous and Yacoub Shedrani).

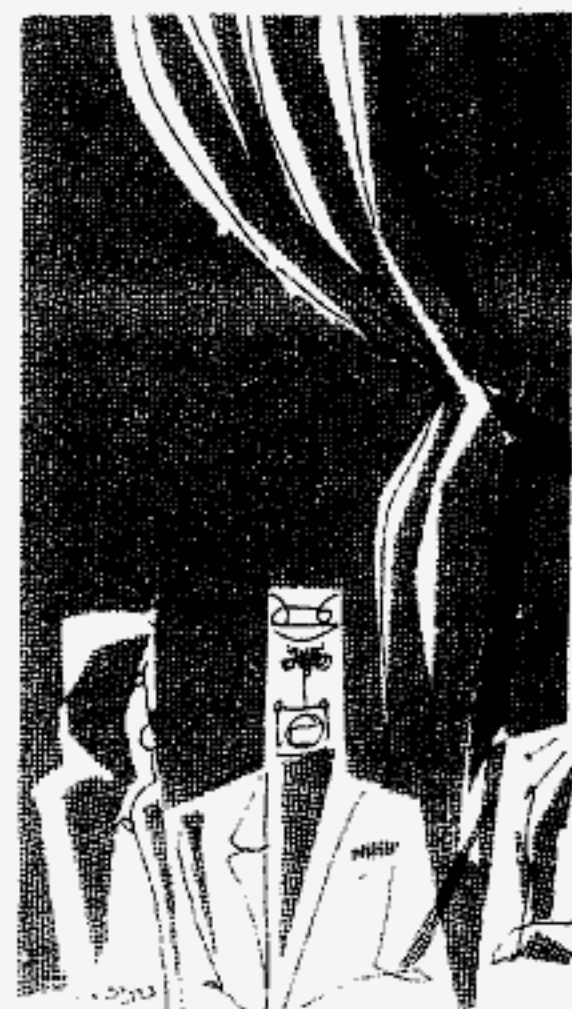
Stetkevych, J. 'Classical Arabic on Stage', in R. C. Ostle (ed.), *Studies in Modern Arabic Literature*, Warminster, England Aris and Phillips Ltd, 1975, pp. 152-166.

Stewart, Desmond. 'Egypt's Embattled Writers', *Encounter* (August 1973), pp. 85-92.

Tremaine, Louis. 'Witnesses to the Event in Masat al-Hallaj and Murder in the Cathedral', *The Muslim World*, Vol. LXVII, No. 1 (January 1977), pp. 33-46.

Vatikiotis, P. J. *The Modern History of Egypt*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1969, pp. 436-437.

Witherspoon, Nancy. 'Editor's Choice', *Cairo Today* (April 1982), p. 62 (on Al Hakim's *The Fate of a Cockroach*).



by Kay Rouchdy, 'The Song of the Bullet' by Amin Bakir, 'The Special World of the Old Traffic Policeman' by Samir Abu Zekri, 'Three Men' by Varoujan Kazandjian, 'War!' by Sami Ibrahim Hanna, 'A Modern Fairy Tale' by Osman Shoukri Selim, 'Darling Mona' by Fathi Abdelghani Hamed, 'A Murder' by Mostafa Bahgat Mostafa, 'Flavour to Taste' by Zena Ateek, and 'The Light-house' by Mohamed Al Sayed Soliman).

II. Studies

Abou-Saif, L. 'Najib al-Rihani: From Buffoonery to Social Comedy', *Journal of Arabic Literature*, Vol. IV, Leiden: E. J. Brill, 1973, pp. 1-17.

Al-Haggagi, Ahmed Shams al-Din. *The Origins of Arabic Theater*, Cairo: General Egyptian Book Organization, 1981 (Contents: 'Introduction', 'Islam', 'The Student Educational Mission to Europe 1834-1944', 'European Theatrical Companies 1870-1923', 'Shakespeare in Egypt 1870-1971', 'Conclusion', 'Bibliography', 'Index').

Al-Rai, Ali. 'Some Aspects of Modern Arabic Drama', in R. C. Ostle (ed.) *Studies in Modern Arabic Literature*, Warminster, England: Aris and Phillips Ltd, 1975, pp. 167-178.

Anon. 'The Theatre of Resistance and the Revolt of the Negroes', *Prism* (Cairo: Ministry of Culture, 1972), pp. 24-26 (on a play by Mucen Bsiso).

Aroudiki, Badr el din. 'Theatre in Syria', *Lotus: Afro-Asian Writings* (January 1974), pp. 74-93.

Awad, Louis. 'Cultural and Intellectual Developments in Egypt since 1952', in P. J. Vatikiotis (ed.), *Egypt since the*

Revolution, George Allen and Unwin Ltd, 1968, pp. 143-161.

———. 'Problems of the Egyptian Theatre', in R. C. Ostle (ed.), *Studies in Modern Arabic Literature*, Warminster, England: Aris and Phillips Ltd, 1975, pp. 179-193.

Awad, Ramses. *Shakespeare in Egypt*, Cairo: Arab Centre for Research and Publishing, 1980.

Badawi, M. M. 'Shakespeare and the Arabs', in Magdi Wahba (ed.), *Cairo Studies in English*, Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, 1963-1966, pp. 181-196.

———. 'Islam in Modern Egyptian Literature', *Journal of Arabic Literature*, Vol. 11, Leiden: E. J. Brill, 1971, pp. 154-177.

———. 'Commitment in Contemporary Arabic Literature', *UNESCO: Cahiers D'Histoire Mondiale*, Neuchatel, Switzerland: Editions de la Baconniere, Vol. xiv, No. 4, 1972, pp. 858-879.

Ballas, Shimon. 'The Israeli Image in Arab Literature', *The Jewish Quarterly*, Vol. 25, No. 2 (92), Summer 1977, pp. 14-19.

Barbour, Nevil. 'The Theatre in Egypt', *Bulletin of School of Oriental Studies*, VIII (1935), pp. 995-1011.

Boullata, Issa J. 'Murder in Baghdad', *The Muslim World*, Vol. LXIII, No. 3 (July 1973), p. 241 (on Salah abd al-Sabur's *Masat al-Hallaj*).

Cachia, P. J. E. 'Modern Arabic Literature', *University of Toronto Quarterly*, Vol XXIX, No. 2 (January 1960), pp 282-296.

———. 'Themes Related to Christianity and Judaism in Modern Egyptian

Drama and Fiction', *Journal of Arabic Literature*, Vol. 11, Leiden: E. J. Brill, 1971, pp. 178-194.

Cowan, David. 'Literary Trends in Egypt since 1952', in P. J. Vatikiotis (ed.), *Egypt since the Revolution*, George Allen and Unwin Ltd., 1968, pp. 162-177.

El-messiri, A. M. 'Arab Drama', in G. Gassner and E. Quinn (eds.), *The Reader's Encyclopedia of World Drama*, London: Methuen and Co. Ltd, 1970, pp. 21-25.

Farag, Nadia R. Youssef Idris and *Modern Egyptian Drama*, Columbia University, 1975.

Gendzier, Irene. *The Practical Visions of Yaqub Sanua*, Cambridge: Harvard University Press, 1966.

Hanna, Sami A. 'European Influence on Modern Egyptian Literature', *Western Humanities Review*, Vol. XX, No. 3 (Summer 1966), pp. 221-229.

——— and Salti Rebecca. 'Shawqi: A Pioneer of Modern Arabic Drama', *American Journal of Arabic Studies*, I (1973).

Jabbur, Jibrail. 'Contemporary Lebanese Literature', *Middle East Forum* (May 1960), pp. 31-36.

Jabra, Jabra Ibrahim. 'Modern Arabic Literature and the West', *Journal of Arabic Literature*, Vol. 11, Leiden: E. J. Brill, 1971, pp. 76-91.

Johnson-Davies, Denys. 'Arabic Literature in Translation', *Middle East International* (September 1976), p. 23 (on Tewfik al-Hakim's *Fate of a Cockroach*).

Kayal, Philip M. 'The Odyssey of Farah Antun', *The Middle East Journal*, Vol.

A Select bibliography of Modern Arabic Drama in English

I. Texts Individual Authors

Abd Al-Sabur, Salah. **Murder in Baghdad: Poetic Drama**, Tr. Khalil Samaan, Cairo: General Egyptian Book Organization, 1976.

—. **The Princess Waits: A Poetic Drama**, Tr. Shafik Megally, Cairo: General Egyptian Book Organization, 1975 (Reprinted in *Lotus: Afro-Asian Writings* (January-June 1976), pp. 72-89).

—. **Night Traveller: A Black Comedy**, Tr. M. M. Enani and introduced by Samir Sarhan, with a Postscript by the author, Cairo: Egyptian Organization, 1980.

Al-Maghut, Muhammad (Syria). **The Hunchback Sparrow: A Play in Four Acts** (First scene only printed here), Tr. Mahmud Manzalawi, *Stand*, Vol. 22, No. 1 (1980), pp. 10-19. See *Arabic Writing Today: Drama*, below.

El Hakim, Tawfik. **The Tree Climber: A play in two acts**, Tr. Denys Johnson-Davies, London: Oxford University Press, 1966 (with an introduction).

—. 'The Death of Mohammed', Tr. with an introduction by William R. Polk, *New Directions* 15 (1967), pp. 274-283 (a translation of scene 7 of the final act of Al-Hakim's *Mohammed: The Human Prophet*).

—. **The Seat of Justice** (Prism Supplement, Cairo: Ministry of Culture), Vol. 11, Nos. 6-7 (1970), with a prefatory note about the author.

—. **Lust to Kill: A One-Act Play**, *Lotus: Afro-Asian Writings* (April 1971), pp. 95-107.

—. 'The People of the Cave: Act One', Tr. in John A. Haywood, *Modern Arabic Literature 1800-1970*, London: Lund Humphries, 1971, pp. 219-234.

—. 'Ceremony of Abu Simbel', *Prism* (Cairo: Ministry of Culture and Information), Vol. IV, Nos. 12-13 (1972), pp. 68-87.

—. 'Death Song: Tragic Lament for the Two Egypts', Tr. C. W. Long, and introduced by Anthony McDermott *New Middle East*, No. 45 (June 1972), pp. 22-30.

—. **Fate of a Cockroach and Other Plays**, Tr. Denys Johnson-Davies, London: Heinemann, 1973 (Contents: 'Introduction', 'Fate of a Cockroach', 'The Song of Death', 'The Sultan's Dilemma' and 'Not a thing out of Place').

El Sharkawi, Abdel Rahman. 'Laila in Acca, My Homeland', Tr. Nihad Salem, *Lotus: Afro-Asian Writings* (April 1972), pp. 91-93 (An extract from El Sharkawi's *Acre, My Homeland*).

Fayad, Tawfik (Palestine). **The House of Madness: A Play in 2 Acts**, Tr. Shafik Magar, *Lotus: Afro-Asian Writings* (January 1973), pp. 159-176.

Kherfi, Saleh (Algeria). **Sidi Faraj: A One-Act Play**, Tr. Rosette Francis, *Lotus: Afro-Asian Writings* (January-March 1978), pp. 79-93.

Radwan, Fathi. 'A God in Spite of Himself', Tr. and introduced by P. Cachia, *Journal of Arabic Literature*, Vol. V, Leiden: E. J. Brill, 1974, pp. 108-126.

Rushdy, Rashad. **Five Egyptian One-Act Plays**, Cairo: Anglo-Egyptian Bookshop, n. d. (Contents: 'A Liar', 'Odysseus', 'The Plague', 'At Home', and 'Sinuhe').

Anthologies

Abdel Wahab, Farouk (ed.) **Modern**

Egyptian Drama: An Anthology, Minneapolis and Chicago: Bibliotheca Islamica, 1974.

Johnson-Davies, Denys. **Egyptian One-Act Plays**, London: Heinemann, 1981 (Plays by Tewfik Al-Hakim, Alfred Farag and others).

Manzalaoui, Mahmoud (ed.). **Arabic Writing Today: Drama**, Cairo: Publications of American Research Center in Egypt, 1977 (Contents: 'Foreword' by Youssef el-Sebai, 'Acknowledgements', 'Introduction', 'Viewpoint of a Non-Arabist' by Dr. Andrew Parkin, 'The Court Rules' by Mahmoud Taymour (Tr. Medhat Shaheen), 'Song of Death' by Tewfik El Hakim (Tr. Mustafa Badawi), 'The Sultan's Dilemma' by Tewfik El Hakim (Tr. Mustafa Badawi), 'The Storm' by Mahmoud Diab (Tr. Wadida Wassef), 'Hassan and Naima' by Shawky Abdel Hakim (Tr. Midhat Shaheen), 'Flipflap and His Master' by Youssef Idris (Tr. Trevor Le Gassick), 'The Wines of Babylon' by Farouk Khorshid (Tr. Wadida Wassef), 'The Newcomer' by Mikail Romane (Tr. Medhat Shaheen), 'The Hunchback Sparrow' by Mohamed Maghut (Tr. Mahmoud Manzalaoui) and 'Suggestions for Further Reading' by Mahmoud Manzalaoui and Raouf Riad. Biographical notes on the authors provided).

Woodman, David (ed.) **Egyptian One-Act Plays**, Cairo: American University in Cairo Press, 1974 (Eng. tr. of Arabic plays, and original versions of plays in English. Contents: 'Introduction and Acknowledgements', 'The Return of Attout' by Abdel Ghani Dawood, 'An Egyptian Mother' by Carmen Weinstein, 'One Morning in the Life of.

ببليوجرافيا المسرح العربي

١٩٧٠ - ١٩٨٠

□ إعداد: اعتدال عثمان

عصام بهي

محمد بدوي



ألفريد فرج وآخرون :
مسرحيات فصل واحد
كتابات جديدة . ١٩٧٠

- عسكر وحرامية (طبعة ثانية)
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ١٩٧١

- جواز على ورقة طلاق
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٢

أمين بكير :
فجر ورماد
القاهرة : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .
١٩٧١

أمين يوسف غراب :
زوجة رجل آخر (مسرحيات وقصص قصيرة)
القاهرة : دار الهلال . ١٩٧٤

أنور علوك :
الفران .. لما .. تسمن
القاهرة : دار الفكر للنشر والإعلام . ١٩٨٠

أنور ماضي :
قهوة الأربعة
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥

أنيس منصور :
جمعية كل واشكر - طبعة ثانية -
القاهرة : الهيئة المصرية العامة . ١٩٧٠

بدر الدين هاشم :
على عينك يا تاجر
الخرطوم : الدار السودانية للنشر . ١٩٧٠

إبراهيم رضوان :
السرسجي
آله التسجيل
المنصورة : م . طرمان . ١٩٧٢

أحمد زكي عمارة :
الشهاب الأخضر مسرحية شعرية
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧

أحمد سعيد :
الشبعانين
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ١٩٧٠ (عرضت
١٩٦٥)

أحمد شوقي الفنجري :
حولة بنت الأزور : الصحابة الفارسة - تاريخ حقيقي في قالب مسرحي
السابقون إلى الإسلام - سنة ١٩٧٧
شروق الإسلام في مصر - سنة ١٩٧٨
الكويت : دار القلم ١٩٧٥

أحمد صدق الدجاني :
هذه الليلة الطويلة
القاهرة : مكتبة الأجلو . ١٩٧٢

أحمد عبد اللطيف بدر :
السلام عليكم : مسرحية بالعامية
القاهرة : مطبعة دار التأليف . ١٩٧٨

أحمد القديري :
احلام قرطاج
تونس : الدار التونسية للنشر . ١٩٧٤

ألفريد فرج :
- النار والزيتون
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٠

- توفيق الحكيم :
مجلس العدل
القاهرة : مكتبة الآداب . ١٩٧٢
- جمال سليم :
- حالة متأخرة جدا
- نقرتي
القاهرة : مختارات الجديد . ١٩٧٥
- الغضب
الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٨
- جمال عبد المقصود :
حكاية ثلاث بنات
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣
- الحبيب بو الأعراس :
مراد الثالث
تونس : الدار التونسية للنشر . ١٩٧٣
- حسن أحمد حسن :
تنويعات على حكاية شعبية
إخوان الصفا
الدينس
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٢
- حسن حمادة :
إليكم الجديدة
ليبيا - طرابلس : الدار العربية للكتاب . ١٩٧٧
- حسن الزمرلي :
جوقرتنا
تونس : الدار التونسية للنشر . ١٩٧٣
- حسن عبد ربه :
حكاية ومقتل حسن العباسي
القاهرة : دار المنا للطباعة . ١٩٧١
- حبيب الكيالي :
في خدمة الشعب
دمشق : اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٨
- حسن ابو المكارم وعمل حسن حمودة :
عروس البحر الأبيض الإسكندرية : (مشرحة شعرية)
الإسكندرية : دار المعارف . ١٩٧١
- حسن إسماعيل مكي :
المدينة الفاضلة (مشرحة فلسفية)
بيروت : دار مكتبة الحياة . ١٩٧٠
- حسن رشدي :
الخدعان
مثلها المسرح القومي . ١٩٧٤
- خالد محي الدين الرادعي :
الوحش
دمشق : اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٦
- خليل مطران :
القضاء والقدر - إعادة طبع
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٦
- راففت الدويري :
قطعة بسج ترواح
القاهرة : مجلة نادي المسرح . ١٩٨٠
- رشاد رشدي :
- حلاوة زمان
- نور الظلام
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للناليف والنشر . ١٩٧١
- رحلة خارج السور
- انقرج ياسلام
- خيال الظل
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٨
- محكمة عم احمد الفلاح
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٤
- حبيبي شامينا
الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧٢
- الرجل والجل
- رحلة البحث عن الله
القاهرة : مجلة الجديد . ١٩٧٥
- شهر زاد
القاهرة : دار مجلة الإذاعة والتلفزيون . ١٩٧٦
- رؤوف مسعد :
لومومبا - التفق
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٠
- رياض عصمت :
- الحداد يليق بانتيغون
بيروت : دار المسيرة . ١٩٧٨
- مجوم في ليل طويل
بيروت : دار المسيرة . ١٩٧٩
- زكي أحمد حسن :
ثلاث مسرحيات :
- ثورة في برزخ عبد الناصر
- عالم من زجاج
- هجوم ذري
القاهرة : الناشر العربي . ١٩٧٢
- زكي عمر :
طلوع الروح
القاهرة : دار الثقافة الجديدة . ١٩٧٧
- سعد الدين محمود جعفر :
الطبق
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥
- سعد مكاوي :
- البيت والحى

- القاهرة : الهيئة المصرية العامة . ١٩٧٣
- شهرة
القاهرة : دار المعارف ١٩٧٥
- سعد الدين وهبة :
- راس العش
- ياسلام سلم .. الحيلة بتكلم
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ١٩٧١
- الامتاز
مجلة نادى المسرح بالقاهرة . ١٩٧٩
- الوزير شال التلاجة
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٠
- سعد الله ونوس :
- حكايا جوفه الخليل ومسرحيات اولى (طبعة ثانية)
بيروت : دار الآداب . ١٩٧٧
- قصص الدم ومسرحيات ثانية (طبعة ثانية)
بيروت : دار الآداب . ١٩٧٧
- حفل سحر من اجل ٥ حزيران
بيروت : دار الآداب . ١٩٧٠
- الفيل يملك الزمان - (طبعة ثانية)
ومغامرة رأس المملوك جابر
بيروت : دار الآداب . ١٩٧٧
- الملك هو الملك
بيروت : دار ابن رشد . ١٩٧٧
- سهرة مع ابي خليل القباني - (طبعة ثانية)
بيروت : دار الآداب . ١٩٧٧
- سعيد المقدم :
أيام العمر - او الشتاء الأخير
القاهرة : دار نشر الثقافة . ١٩٧٥
- سلطان سالم :
نادى المترجمين (مسرحية من فصل واحد)
بيروت : ١٩٧٤
- سليمان الحكيم :
نقوش على جدران الزمن
القاهرة : دار الثقافة العربية للطباعة . ١٩٧٣
- سليمان عزيز :
مسرحية خمسة وخمسة
القاهرة : مطبعة الوفاء الجديدة ومكتبتها . ١٩٧٠
- سمير سرحان :
ست الملك
القاهرة : دار افنا للطباعة . ١٩٧٨
- السيد الشوربجي :
- الزنزانة
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣
- ممنوع الضحك
القاهرة : مطبعة دار التأليف . ١٩٧٨
- شوقي حميس :
سندباد
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٢
- شوقي خير الله :
قلق الافة وتمرد الرمال
بيروت : الدار الشرقية للطباعة والنشر . ١٩٧٥
- شديخ بن فرج :
الامل الضائع
تونس : الدار التونسية . ١٩٧٤
- صفوت شعلان :
عجوران في اسق
القاهرة : مجلة نادى المسرح . ١٩٨٠
- صلاح راتب :
- الحب في حارتنا
القاهرة : ١٩٧٣
- الزهرة الحزينة - هند- حمار الحكيم - شرين - الأرملة
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٨ - مسرحيات مختارة
- هم ودرويش (الحوف)
- حيوط العنكبوت
- ملكة النحل (الانتقام)
- إينوشكا (روح العدل)
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧
- صلاح عبد الصبور :
بعد أن يموت الملك . - مسرحية شعرية
القاهرة : المؤسسة المصرية للدراسات والنشر . ١٩٧٣
- ليل واجنون . -
القاهرة : الهيئة المصرية العامة . ١٩٧٠
- صلاح مختار :
٣ مسرحيات ضاحكة
القاهرة : مطبعة المعرفة . ١٩٧٠
- صوفى عبد الله :
- شيء أقوى منها
القاهرة : روايات الهلال . ١٩٧٥
- فتش عن الرجل
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٩
- ٤ مسرحيات ضاحكة
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٩
- طلال محمود :
اغفرا .. لى .. حنانك
القاهرة : ١٩٧٠
- عارف علوان :
هلال بابل
القاهرة : مطبعة الخليل . ١٩٧٥
- عامر النجار :
سارتر وأنا
القاهرة : مكتبة الأنجلو . ١٩٧٨



عبد الأمر معل :

بطاقة دخول إلى الخيمة

بغداد - دار الحرية للطباعة . ١٩٧٤

عبد الرحمن حقيق :

الزنجي الأبيض - تقديم : الفريد فرج

طرابلس - ليبيا : الدار القومية العربية للكتاب . ١٩٧٦

عبد الرحمن الشرقاوي :

- وطني عكا

القاهرة : دار الترويق . ١٩٧٠

- النسر الأحمر

القاهرة : دار المعارف . ١٩٧٨

عبد الرحمن عمار :

الابطال الخمسة

تونس : الدار التونسية للنشر . ١٩٧٣

عبد الرحمن محمد الربيعي :

الحريف

(مسرحية من فصلين نشرت ضمن مجموعة من القصص القصيرة بعنوان

« الخيول »)

ليبيا : الدار العربية للكتاب . ١٩٧٦

عبد العاطي جلال :

مأساة أورشلیم - طبعة ثانية

القاهرة : دار المعارف . ١٩٧٧

عبد اللطيف درباله :

مسرحية الخلاص

الإسكندرية : شركة الإسكندرية للطباعة والنشر . ١٩٧٢

عبد اللطيف غزالي :

الفلاح الفصح

القاهرة : عالم الكتب . ١٩٧٠

عبد الله الطوشي :

- الشخصيات

- حادث القرن العشرين

القاهرة : مؤسسة روز اليوسف . ١٩٧٢

عبد الله الكبير :

هاتف من التاريخ

القاهرة : دار المعارف . ١٩٧٣

عبد الملك نوري :

خشب ومحمل

بغداد : وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة . ١٩٧٢

عبد المنعم سليم :

- القضية والعار والخلاص

(مسرحيات مختارة)

القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧

- لأن ولأنهم

القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣

- زواج كل العصور

- التحقيق

القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٤

عبد العزيز حلال :

القطار

دمشق : اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٦

عبد دياب :

ابن بهانه

القاهرة : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .

١٩٧٢

عدنان مردم :

- دير ياسين - مسرحية شعرية

بيروت : مؤسسة الرسالة . ١٩٧٨

- ديوجين الحكيم

بيروت : مؤسسة الرسالة . ١٩٧٧

- الانلتيد - مسرحية شعرية

بيروت : مؤسسة الرسالة . ١٩٨٠

عز الدين إسماعيل :

محاكمة رجل مجهول - مسرحية شعرية

القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ١٩٧١

عز الدين المدني :

- ديوان الزنج

تونس : الدار التونسية للنشر . ١٩٧٣

- ثورة صاحب الحمار

تونس : الدار التونسية للنشر . ١٩٧١

- مولاي السلطان الحسن الحفص

ليبيا - طرابلس : الدار العربية للكتاب . ١٩٧٧

عصمت سيف الدولة :

إعدام السجان

بيروت - دار المسيرة . ١٩٧٨

عطية مرقص :

إمبارح والتهادة وبكرة

القاهرة : مطبعة النصر . ١٩٧٠

عل احمد باكثير :

- ابطال القادسية

الكويت : دار البيان . ١٩٧٠

- من فوق سبع سموات - سبع مسرحيات إسلامية

القاهرة : دار المعارف . ١٩٧٣

- الفرعون الموعود

القاهرة : مكتبة مصر . ١٩٧٧

- قصر الفودج

القاهرة : مكتبة مصر . ١٩٧٨

- عمر بن سالم
يوم اللات
دمشق : اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٩
عمر الحميدى
الرمح
بيروت : مؤسسة الرسالة . ١٩٧٩
فاجمة ماير لينغ (مترجمة شعرية)
عدنان مردم
بيروت . عويدات ١٩٧٥
فؤاد حجازى واحزون
الناس الى مامعهاش - ومترجمات أخرى
القاهرة : جمعية رواد قصور وبيوت الثقافة بالدقهلية
فتحى وضوا
- مؤسس مؤلف كتابا
القاهرة : دار المعارف . ١٩٧١
- الحانرون
القاهرة : دار الهلال . ١٩٧٢
- ناظر وقف
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣
فتوح سناطى
مصر الخالدة (اقتباس حر)
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥
فاروق خورشيد
أيوب
القاهرة . ١٩٧٠
فوزى فهمى أحمد
- الفارس والأسيرة
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧
- عودة الغائب
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٧
كامل حمادة
الزعيمة تعبت حياتى - مترجمة ومجموعة قصص -
القاهرة : المطبعة القانونية . ١٩٧١
كامل الكفراوى
- عروس النيل
القاهرة : دار آتون . ١٩٧٧
- الحنة ومترجمات أخرى
القاهرة : دار آتون للنشر . ١٩٧٧
كمال إسماعيل
تقب في حائط المبكى - مترجمة شعرية
القاهرة : مطبعة المعرفة . ١٩٧١
مارى مسعود
مغنيات عصره
القاهرة : دار التاليف والنشر للكنيسة الأسقفية . ١٩٧٢

- مر شهر زاد
القاهرة : مكتبة مصر . ١٩٧٨
- الشيماء : شادية الاسلام
القاهرة : مكتبة مصر . ١٩٧٩
على حسن طرفة
البطانة ٦٦
القاهرة : دار الشروق . ١٩٧٦
على سالم
- أنت الى قتلت الوحش
القاهرة : دار الهلال . ١٩٧٠
- الملوك يدخلون القرية
القاهرة : روز اليوسف . ١٩٧١
- ولا العفاريات الزرق
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ١٩٧١
- عملية نوح
القاهرة : دار الثقافة الجديدة ١٩٧٤
- أولادنا في لندن
القاهرة : دار الشعب . ١٩٧٥
- بكالوريوس في حكم الشعوب
القاهرة : دار الموقف العربى للصحافة والنشر والتوزيع ١٩٧٨
- كوميديا أوديب (أنت الى قتلت الوحش)
- البوفيه
- بير القمح
القاهرة : دار الثقافة الجديدة . ١٩٧٦
- مدرسة المشايخين
القاهرة : مكتبة مدبولي . ١٩٧٩
- المتفائل آفاق . ١٩٧٩
- الملاحظ والمهندس
القاهرة : مجلة نادى السينما . ١٩٧٩
على سلطان
- جزيرة الليل الأحمر
بيروت : دار المسيرة . ١٩٧٨
وردواوى
بيروت : دار المسيرة للصحافة
والطباعة والنشر . ١٩٧٩
على السويدي
غارة : ملحمة أكتوبر (مترجمة زجلية)
القاهرة : المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية . ١٩٧٦
على عقله عرسان
- السجين ٩٥
دمشق : اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٤
- الاقنعة
دمشق : اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٩

ماهر عريان :
على أبواب الفردوس
القاهرة : ١٩٧٦

محمود عالي حمدي :
- معززة
القاهرة : المطبعة العالمية . ١٩٧٨

- مسرحيات مصرية من فصل واحد :
إشراف حمدي السكوت تقدم دافيد وودمان
قسم النشر بالجامعة الأمريكية ١٩٧٣

محمود فوزي الوكيل :
- الفياسكه نطلع ثوبا
القاهرة : دار وهذان للطباعة والنشر . ١٩٧٢
- مسرحية الرجل وقصص اخرى
القاهرة : مطبعة دار نشر الثقافة . ١٩٧٢
- مسرحية قبضة السيف وقصص اخرى
القاهرة : دار وهذان للطباعة . ١٩٧٢

مصطفى بركات :
بعد النهاية - ظلال السحاب (مسرحيتان)
القاهرة : الهيئة المصرية . ١٩٧٣
محي الدين حميد :
السؤال ... او حكاية الطبيب صفوان بن ليبي وما جرى له من العجيب
والغريب :
بغداد : الجمهورية العراقية - وزارة الاعلام . ١٩٧٦

محمدي إدوار :
ساعة الحظ ماتت عوشش
القاهرة : مطبعة دياب . ١٩٧٦

محمدي فرج :
لعبد السموط
القاهرة : المجلس الاعلى للفنون والاداب . ١٩٧٨

محبوب عمر :
السبع في السرك
القاهرة : العربي للنشر والتوزيع . ١٩٨٠

محفوظ عبد الرحمن :
- حفلة على الحازوق
- عريس لبنت السلطان
القاهرة : روز اليوسف . ١٩٧٨

محمد إبراهيم أبو سنة :
حمزة العرب
القاهرة : الهيئة المصرية . ١٩٧١



مركز تحقيق تكاملي علوم

مصطفى الخلاج :
الدراويش يبحثون عن الحقيقة - طبعة ثانية
بيروت : دار الفارابي . ١٩٧٩

محمد أبو العلا السلاموني
الخالق
القاهرة : المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية .
١٩٧١

مصطفى القارسي والتيجاني زليقة :
الأخبار (اسطورة في ثلاث عشرة لوحة)
تونس : الدار التونسية للنشر ، ١٩٧٣

محمد أحمد أبو غريبة :
مشاعل ودماء
القاهرة : ١٩٧٤

مصطفى كامل :
فتح الأندلس (النص الكامل للمسرحية الوحيدة التي كتبها الزعم مصطفى
كامل)
محقق وتعليق خيري شلبي
الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣

محمد جبريل :
الطبول الخرساء في الاودية الزرقاء
القاهرة : ١٩٧٢

مصطفى محمود :
- الشيطان يسكن في بيتنا
القاهرة : دار النهضة العربية . ١٩٧٣
- غوما

محمد الشرفي :
- العائب يعود
القاهرة : مطبعة العلم . ١٩٧٠
- الانتظار لن يطول
القاهرة : مطبعة العلم . ١٩٧٠

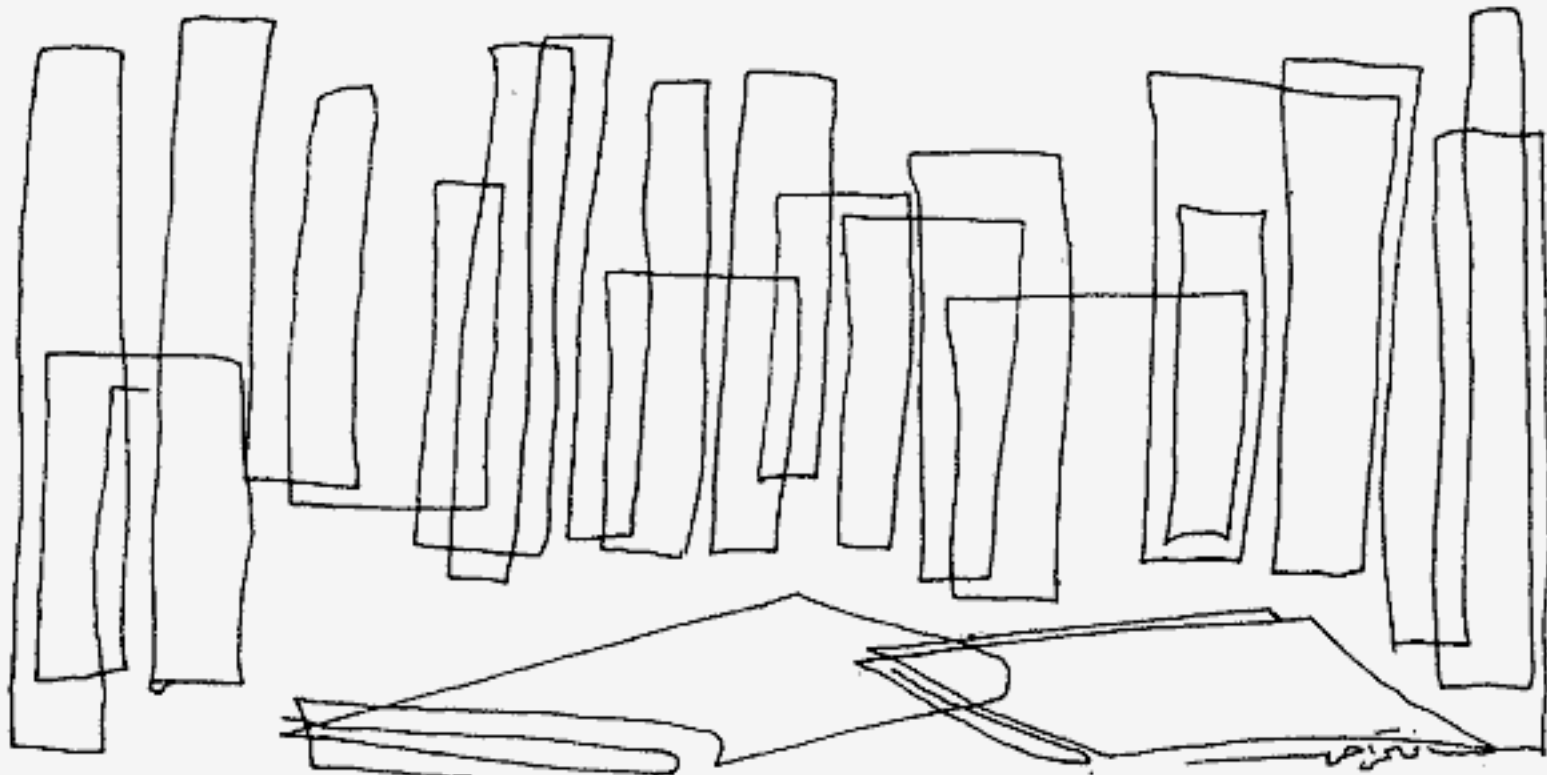
القاهرة : الناشرون العرب . ١٩٧٢
الاسكندر الاكبر -
بيروت : دار النهضة العربية . د ت

محمود دياب :
- ليالى الحصاد
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ١٩٧٠

معين بسيمو :
- ثورة الزنج
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ١٩٧٠
- شمشون ودليلة - مسرحية شعرية
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ١٩٧١

- باب الفتح ، رجل طيب في ثلاث حكايات
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب (مسرحيات مختارة) ١٩٧٤
- رسول من قرية تميرة للاستغهام عن مسألة الحرب والسلام
القاهرة : دار الثقافة الجديدة . ١٩٧٥
- ارض لاتنتب الزهور
القاهرة : مجلة نادي المسرح . ١٩٧٩

- ممدوح عدوان :
محاكمة الرجل الذي لم يحارب
بغداد : وزارة الإعلام . ١٩٧٢ .
نشرت مع : كيف تركت السيف ؟ عن دار ابن رشد - بيروت ١٩٨٠
- مقي فطان :
قلوب مدهونة أزرق
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥
- ميخائيل رومان :
ليلة مصرع جيفارا العظيم
القاهرة : ١٩٧٢ (عرضت ٦٨ - ١٩٦٩)
- الميداني بن صالح :
زلزال في تل أبيب - مسرحية شعرية
تونس : الدار التونسية . د . ت .
نجيب الريحاني - بديع عيسى :
ربا وسكينة
القاهرة : دار العلم للطباعة . ١٩٧٣
- نجيب سرور :
قولوا لعين الشمس
القاهرة : مكتبة مدبولي . ١٩٧٢
- نجيب محفوظ :
الشیطان يعظ (مسرحيات ورواية قصيرة)
القاهرة : مكتبة مصر . ١٩٧٩
- نجم مجل :
القضية
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٨
- نصري الخوزي :
خمسة فصول مسرحية - حفلة عشاء - أمة تطلب الحياة
- على الباغي تدور الدوائر
- باسم الحداد وهارون الرشيد
- معجون الحب
دمشق : مكتبة اطلس . ١٩٧٤
- نعمان عاشور :
- سر الكون
- القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ١٩٧٠
- لعبة الزمن
القاهرة : المركز العربي للبحث والنشر . ١٩٨٠
- الحيل الطالع
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٢
- برج المدايع
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٥
- رفاعة الطهطاوي (يشير التقدم)
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٤
- مسرح نعمان عاشور وبهم مسرحيات المخطيس
- الناس الى تحت - الناس الى فوق - سما أو نقطة - جنس الحرم
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٤
- هارون هاشم رشيد
السؤال -
القاهرة : روز اليوسف . ١٩٧٣
- هلال ناجي :
نهاية رئيس
بغداد : مطبعة المعارف . ١٩٧٠
- وليد إحلاصي :
الصراف
دمشق : اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٦
- يسرى الجندي :
رابعة العدوية
القاهرة : محلة نادي المسرح . ١٩٨٠
- يوسف إدريس :
نحو مسرح عربي : النصوص الكاملة لمسرحيات .
- الصرافير
- المهزلة الأرضية
- الضمططن
- الجنس الثالث
- جمهورية فرحات
- ملك القطن
- اللحظة الحرجة
- بيروت : الوطن العربي . ١٩٧٤



الاب لويس شيخو .. طبعته الاولى
مكتبة الاداب ومطبعها .

نبض الفكر

قراءات في الفن ولادب
صلاح عبد الصبور
تقديم د. عز الدين اسماعيل
الناشر : دار المريخ بالرياض
التوزيع ج. م. ع. المكتبة الاكاديمية

الكتاب الازرق
فؤاد فتيل
انطبعة الفية ١٩٨٢

المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى
جان بول سارتر
تأليف : رينيس جوليفيه
ترجمة : فؤاد كامل
مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٢

لامية العرب

ماشغري

د. عبد الجبار حننى
مكتبة الاداب ومطبعها .

اوضح المسالك

إلى الفيد ابن مالك
ومعد كتب
تأليف : عبد منعم الصعدي
مكتبة الاداب ومطبعها .

شيد الانشاد

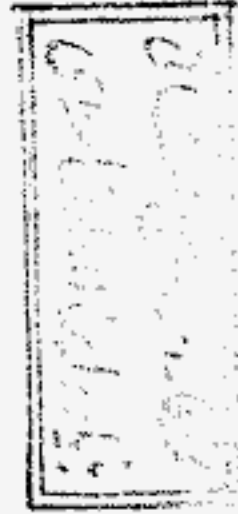
توفيق الحكيم
مكتبة الاداب ومطبعها .

ملاحح داخلية

توفيق الحكيم
مكتبة الاداب ومطبعها .

كتاب شعراء النصرانية

جمعه ووقف على تصحيح طبعته الاولى



للطباعة
والنشر
والتوزيع
والتصدير

مكتبة غريب

٣٤١ شارع كامل صدقي (الفيالة) ت : ٩٠٢١٠٧ - ص.ب ٦٣ - الفيالة
القاهرة - جمهورية مصر العربية

تقدم من أحدث مطبوعاتها

- | | | | |
|-----------------------------|---|------------------------------------|---|
| قصص من القرآن | • | هذا النوع من النساء (بحريرة قصصية) | • |
| اعجاز النظام القرآني | • | عندما يبكي الرجال (رواية) | • |
| الحقيقة عند فلاسفة الساميين | • | زمن الحب والغدر (رواية) | • |
| عمر بن العاص | • | الفجر ذلك مرة (رواية) | • |
| آخر رسالة السكاء | • | بنات الجبل | • |
| خلافة علي بن أبي طالب | • | حب تمت الدراسة | • |
| علم الأصماع الديني | • | تجربة حب | • |

زوروا

دار الكتاب المصري / دار الكتاب اللبناني

صدر حديثاً

من سلسلة أعلام المسرح العربي
بقلم إيليا الحاوي

- ١- إيسخيلوس ٢- سوفوكليس
- ٣- يوربيديس ٤- بيراندللو
- ٥- شكسبير ٦- أوغين أونيل

و صدر بقلم الدكتورة هنادي قواس

- المفضل إلى المسرح العربي
- المسرح في مجال الأدب وعلم النفس
- سلسلة روائع الأدب الفرنسي الكلاسيكي

مترجمين: راسين، كورني

المصاحف والتفاسير • كتب إسلامية
كتب التراث • الموسوعات والمجموعات
الكاملة • كتب أدبية • كتب علمية
كتب متخصصة بالعلوم الاجتماعية
والقانونية والسياسية • كتب
الشعر • كتب جامعية
كتب متخصصة باللغة والنحو
والصرف • كتب تاريخية
وجغرافية • كتب متخصصة
بالتربية والتعليم
الأعمال الكاملة للدكتور طه حسين
الأعمال الكاملة للأستاذ عباس محمود العقاد
المكتبة الشعبية للأستاذ توفيق الحكيم

DAR AL-KITAB AL-MASRI
33 Kasrelnil st CAIRO, EGYPT PO BOX 156
phone 742168-754301-744657
Cable kitamir CAIRO TELEX: 92336
CAIRO ATT 134 KTMCAIRO - EGYPT

DAR AL-KITAB ALLUBNANI
Printers Publishers Distributors
Po Box 3176 Cable KITALIBAN Beirut
Lebanon Phone 237537-254054
TELEX KTL22865 LE

يصدر
قريباً
العقاد
من سلسلة
أعلام الأدب
الحاضر
في مصر
د. محمد السكوت

كتب متخصصة بالفلسفة
والمنطق • المكتبات الشعبية
المعاجم • الأطلال
الجغرافية والعلمية • الموسوعات
ثقافية وأدبية وإسلامية • كتب
باللغة الفرنسية • كتب ثقافية
وأدبية وإسلامية صادرة
الانكليزية • مجموعة مدرسية
ثقافية باللغات الثلاث:
العربية والفرنسية والانكليزية
الكتب المدرسية باللغات الثلاث:
العربية والفرنسية والانكليزية

- مكتبة توفيق الحكيم الشعبية
- شرح مقامات الحريري
- شرح مقامات الزمخشري
- شرح ديوان أبي تمام

دار الكتاب المصري

فرع دار الكتاب اللبناني
٣٣ من قصر النيل القاهرة - بريقيا: كنامر
٧٤٤٦٥٧/٧٥٤٣٠١/٧٤٩١٦٨
من ب ١٥٦ القاهرة

TELEX: 92336 ATT: 134 K.T.M
CAIRO EGYPT

لبنان: بيروت من ب ٣١٧٦ بريقيا: كنالان

ت ٢٥١٩٩٤/٩٣٧٥٣٧/٢٥٨٣٠٤ LE KTL22865

الهيئة المصرية العامة للكتاب



تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- محمود حسن اسماعيل
 - أغاني الكوخ
 - صلاة ورفض
 - قاب قوسين
 - لا بد
 - نهر الحقيقة
- فوزى العتيل
 - عبير الأرض
 - رحلة في أعماق الكلمات
- جميل محمود عبد الرحمن
 - أزهار من من حديقة المنى
- محمد مهران السيد
 - بدلا من الكذب
 - الدم في الحدايق
- يوسف بدروس
 - أغاريد
 - من القلب
- يوسف عز الدين
 - لمحات الحياة
- بدر توفيق
 - قيامة الزمن المفقود
 - رماد العيون
- ملك عبد العزيز
 - أغنيات الليل
 - أن المس قلب الأشياء
 - بحر الصمت
 - قال المساء

- أحمد عبد الرحمن الشرقاوى
 - أوراق عاشق
- د. أحمد هيكمل
 - أصداء الناي
- مبارك المغربي
 - من الوجدان
- مفرح كرم
 - بوح العاشق
- كامل أيوب
 - الطوفان والمدنية السراء
- كمال عمار
 - أنهار الملح
 - صياد الوهم
- كمال نشأت
 - كلمات مهاجرة
 - ماذا يقول الربيع
 - أحلى أوقات العمر
- محمد إبراهيم أبو سنة
 - أجراس المساء
 - تأملات في المذن الحجرية
- محمد الفنى حسن
 - سائر على الدرب
- محمد عبد المعطى الممشرى
 - ديوان الممشرى

- مهيार الديلمى
 - ديوان مهيار الديلمى
- نشأت المصرى
 - التزعة بين شرائح الذهب
- وفاء وجدى
 - ماذا تعنى الغربة
 - الحب فى زماننا
- أحمد عبد المعطى حجازى
 - مدينة بلا قلب
- أحمد عنتر مصطفى
 - مأساة الوجه الثالث
- محمد أبو دومة
 - السفر فى أنهار الظلم
- نصار عبد الله
 - أحزان الأزمنة الأولى
- الأعمال الكاملة لبيروم التونسى
 - حيانى والمرأة
 - الفن والمرأة
 - بيرم والناس
 - بيرم ناقدًا للحياة
 - بيرم وحياة كل يوم
 - بيرم والحياة السياسية
- ماجد يوسف
 - ست الحزن والجمال



مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی



Everyday life. She reviews two of his plays: *La Demande d'Emploi* and *Theâtre de Chambre* drawing the conclusion that through the «Theatre of Everyday Life» represents an important phenomenon, our evaluation of it has to wait, possibly for a long time.

We have so far dealt briefly with the most important theatrical trends in world drama which, we may note, are known to Egypt, and which have been accepted or rejected with caution in view of the restrictions of the Egyptian cultural life. Drama in Morocco which is our next item may provide interesting data about drama outside Egypt.

The contemporary Moroccan scene has witnessed a number of competent playwrights, in prose or in verse, who reflect some of these art-forms, specially the **Theatre of the Absurd** as practised by **Taymud**, the documentary theatre as practised by **Bū'alu**, and the political theatre as practised by **Barashid**. These Moroccan dramatists have evolved theatrical forms derived from the native folklore.

The final major section begins with a study by the Moroccan writer **Abd al-Rahmān ben Zidān** entitled «**The Literature of War in Morocco**», in which he presents a historical review of the cumulative sense of social and national consciousness in the post-colonial period in Morocco. He traces the class struggle which came to a standstill throughout the military struggle against the French colonialists. Through analysing a number of important plays, such as *ʿAwdit al-ʿAwbāsh* (**The Return of the Villians**) by **Moḥamed Ibrāhīm Buʿalu**, *Wādī al-Makhazin* (**The Valley of the Storehouses**) by **Hassan Moḥamed al-Tarbiq**, *Nar Taht al-Galid* (**Fire under the Ice**) by **Ahmed Bin Memenon**, and *Maʿrakit al-Muluk al-Thalatha* (**The battle of the Three Kings**) by **al-Tayyib Sadiq Sadiqi**, **Abd al-Rhamān Zidān** defines three distinct periods in the history of the Moroccan theatre. The first period is that of total alignment with the tradition, the second represents the total independence of the Moroccan theatre, and the third is characterized by an endeavour to find native roots for this theatre.

The writer finds that the development of the Moroccan Theatre had been divided between a dialectic and a non-dialectic interpretation of history up to the June 1967 defeat, which was an important turning point towards the adoption of a dialectic interpretation of social reality. The writer also observes that the Moroccan theatre has accomplished

important achievements, qualitatively and quantitatively. It has managed to relate itself to social reality, as it deals with the questions of liberation, unity, social justice as manifested in the work of **ʿAbd al-Karīm Barashid**.

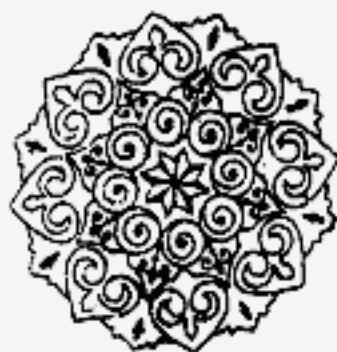
From a review of the Moroccan theatre we return to the Egyptian theatre once again. This time, however, **Amir Salama** deals with the **Egyptian Regional Theatre** which has become an important phenomenon. This theatre, according to the writer, differs from the state and privately-owned theatres, in being a theatre of amateurs, which travels to the spectators and offers performances that neither the state nor the privately-owned theatre could offer. Thus it aspires to present serious performances, which contribute to the creation of a genuine Egyptian theatre.

Despite the fact that this **Regional Theatre** has succeeded in presenting a few successful performances, such as that of **Ali Zabaq** or *al-Malik huwa al-Malik* (**The King is the King**) many of its performances are divided between folkloric traditions and the techniques of modern theatre, as in the performance of **Layālī al-Ḥaṣād** (**The Harvest Nights**).

After a review of the practical problems of the **Regional Theatre**, the writer concludes that such an amateur theatre should combine experimentation and simplicity in handling everyday problems and the real issues which are of interest to the majority of the people.

Finally, we end with a study by **Ibrāhīm Saʿāfīn** entitled **The Origin of Drama in Palestine**. This a lengthy study of the historical origin of drama in Palestine, which is especially relevant, as drama historians have directed all their attention to the rise of drama in Egypt, Lebanon, and Syria and neglected Palestine completely. The writer points out two main sources, from which Palestinian playwrights have drawn copiously, namely Arab nationalist history and the present circumstances. These plays highlight the playwrights' awareness of the danger to the nation, internal or external, specially the moves of Zionism and Colonialism.

The writer, however, concedes that these plays are technically faulty in terms of plot, conflict, and characterization because of the inability of these playwrights to master the resources of drama and because of their emphasis in their plays on morality in a rather blatant and crude manner.



**Translated & Edited
by
Mahmoud Ayyad
Fakhry Kostandi**

THIS ISSUE ABSTRACT

The writer presents a careful analysis of two dramatic texts representing this trend: these are **Home and No Man's Land** by **David Storey**. From this interesting textual analysis, the playwright's art is revealed, and the most important aspects of this theatrical trend fully emerge, namely the non-existence of events, dependence on emotions, and the existence of conflict between the conscious mind and the subconscious.

Samir Sarhan takes us to the United States in his study entitled «**Contemporary trends in the American Theatre**». He begins with a discussion of the nature of the theatre in the States, pointing out that it is not restricted to dramatic texts, but goes beyond it to the total theatrical performance. The writer classifies the American theatre into the following:

The **Commercial Theatre** on Broadway which is a theatre for entertainment and spectacle, frequented by a bourgeois audience.

The **Serious Theatre** off Broadway which is a serious theatre for the presentation of serious dramatic texts by such playwrights as **Arthur Miller**, **Tennessee Williams**, **Eugene O'Neill**, and **Edward Albee**.

The **Serious Theatre** off Broadway, which was initiated in the 'sixties by young people revolting against the American administration and the American way of life.

The **Experimental Theatre** which is a theatre experimenting with new forms and techniques in playwriting, direction and performance.

The **Regional Theatre** which is the theatre spread all over the United States.

The **Theatre Workshops** which are workshops for the creation of new theatrical arts.

The writer stresses the experimental tendencies in this theatre, specifically those of the director **Grotowski** who presented new ideas in play-directing and stage performance which came to be known as the **Poor Theatre**. Worthy of mention also are **Peter Schumann's** efforts towards creating new theatre workshops based on the elimination of the written text.

In the next study, **Ahmed Zakī**, the theatre director continues the previous exploration of the American theatre, with a study of the **Living Theatre**. In his study, he deals with the American Living Theatre Troupe, which has left its print on the contemporary **Avant Garde** theatre. Members of this troupe are pacifists, anarchists who seek the abolition of capitalism, the state, the currency system and, who reject all forms of authority. They also stress the importance of individual liberty, the individual's right to rebel in his own way. They reject the party system, without directing their colleagues to the adoption of ideas contrary to their own inclinations.

On the artistic level, this theatre has adopted the techniques of the **Theatre of Cruelty**, the tradition of Eastern Sufism, Yoga, the concepts of historical psychology. In this theatre, the movement of the actors' bodies are stylized, sounds and sometimes silences and ritual signs replace words. In addition, the barriers between what is enacted on the stage and what happens in life are pulled down. For this reason, the troupe's performances were more of a show business than a dramatic representation of literary texts.

From the U. S. A. We return once more to France, where **Samyia As'ad** tells us about the most recent art-forms of the contemporary French theatre, - the theatre of everyday life.

This theatre, according to the writer, tries to bring to life on the stage the details of everyday life, which have for so long been excluded from dramatic representation under the pretext of their insignificance. Such a theatre does away with the historical tableaux of critical realism in the **Brechtian** fashion. It also takes up a position opposed to that of the **Theatre of the Absurd** inasmuch as it upholds the metaphysics of nothingness. It is a theatre concerned primarily with mirroring simple life, which is being hemmed in by ideological systems that render life unamenable to change. As such this theatre differs from that of **Brecht**. The writer then discusses the theoretical propositions of **Michel Vinaver** who is considered as one of the most important writers of the **Theatre of**



make-up of characters, and offers in compensation mythical characters, of metaphysical dimensions, representing the unchangeable essence of humanity.

In **Artaud's** theatre there is an abundance of mythical rites, incest, hysteria and madness. In regard to play directing, **Artaud** was fully interested in the romanticism of the place and in its symbolic value. He tried to body forth this interest by building symbolic stage sets, evoking a mythical presence and an illusion of the atmosphere of rituals, while restricting himself to the use of historical costumes for the distancing of the experience.

Within the framework of modern dramatic trends in the French theatre in the second half of the twentieth century, the Absurd is perhaps the most prominent. There is no doubt that this trend has been fully represented by a number of playwrights in more than one Arab country.

Gozine Gawdat 'Osman tries in her study to analyse the plays of a number of Absurdist playwrights who emerged in the 'fifties of this century in France, and who were bound together by a common vision of man's dilemma: his love of luxury, hatred, selfishness, suffering, destructive wars, and distorted ideologies. At the same time, the writer highlights the Absurdist playwright's endeavour to destroy conventional dramatic form. There is no plot, or action or conflict in this theatre. There are only characters engaged in trivial talk, without establishing any real communion, unable to act, capable only of waiting interminably for an unknown destiny.

In the writer's view, such a theatre is not negative in its impact. It is a school for the spectator, wherein he is trained to face himself, face the world around him, reject intellectual and emotional stagnation, and also any attempt to falsify reality. This theatre might have issued in man's recovery of some fragments of his lost humanity and of some hope for a true and fruitful life.

We leave France for England, and we dwell in England in nearly the same decade. **Naguib Fāyeq Andrāwas** tells us about

the theatre of Anger, initiated by **Osborne's Look Back in Anger**, first performed in 1950. Critics praised this play for a long time as an angry revolutionary play seeking to unveil the reality of British society. Critics also thought that this play introduced a playwright who has great promise and who may give so much to the British Theatre. But time has passed, and the tide of anger has receded, and it is now realized that **Osborne** has not measured up to the critics' expectations.

Here the researcher poses the following question: Is **Look Back in Anger** a revolutionary play in the true sense of the word? In reply, he says that if the main function of literature is to reveal social reality, then such a play attempts to spread despair and frustration. In addition, **Osborne** has not attempted to establish the identity of his revelutionary characters through contrast with non-revolutionary characters—characters which do not claim to be revolutionary or claim any hostility towards established social institutions, types working silently for the continuity and preservation of life.

Osborne has failed to convince us of the revolutionary nature of his protagonist. On the contrary, this protagonist seems to be a conservative and a reactionary. His relationship with the heroine is no more than a sexual attraction and an expression of a desire to dominate and enslave her, after marrying her against her family's wishes. This marriage is, in fact, one of the means of social climbing.

From the **Theatre of Anger** we turn to a study of the «**Psychological Theatre**» by **Mohamed 'Enānī**.

The writer of this study reminds us that though, after **Bergson's** theories of memory, the emphasis on psycho-analysis in literature has assumed added importance, as manifested in **Joyce's** and **Virginia Woolf's** fiction, **Eliot's** and **Pound's** poetry, in drama it did not materialize until the 'sixties. The **Epic** and the **Absurdist Theatre** prevailed in the post-war period, because of the persistence of social and political problems. It was only recently that interest in psycho-analysis in drama came into prominence—in the 'sixties, to be precise.

THIS ISSUE ABSTRACT

Like the controversy over dramatist and director, the controversy over the elimination of the conventional theatre art-form and the evolving of a new theatre art-form from the local folkloric elements peculiar to the environment has not as yet been settled.

With the conclusion of this section, the controversy over the historical and artistic issues is at an end.

The third section deals with the most important trends and schools in modern world drama and their impact on our theatre.

This section starts with a lengthy study of the «**Brechtian Mask**» by **Ahmed Imān**. This is basically a study of **Bertolt Brecht's Epic Theatre** in regard to its origin in classical drama and its ramifications in modern drama.

There is a lot of controversy concerning the nature of **Brecht's** theatre which is terribly confusing, and which is, indeed, responsible for widening the gap between his drama and the dramatic criticism that centres around it.

The writer deals with the concept of elimination of illusion, which represents a major element in the Brechtian theory of drama. He traces its rise in the Greek theatre and its extension into the present day. Next he deals with the concept of alienation which forms part of **Brecht's Epic Theatre**. The writer traces the origin of this concept to **Hegel** and **Marx**, to the Russian formalists, and to the theatrical style of the Chinese theatre. This, in no way, detracts from the quality of **Brecht's** contribution. **Brecht** uses alienation, according to the writer, with the purpose of urging the spectator to re-evaluate everything critically, including axioms and basic pre-suppositions. Actors are trained in the use of this alienating technique by speaking in the third person, rather than the second person, and narrating events in the past tense rather than the present, and reading their lines while carefully observing the accompanying directions. Hence, the role of the narrator in the Brechtian theatre is intended to enact alienation.

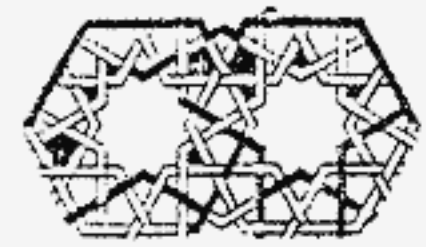
The writer observes that **Brecht's** theatre is well known among Egyptian cultivated audiences through stage performances and through translations and that a large number of Arabic dramatic texts have been strongly influenced, whether partly or wholly, by his dramatic theory. The concept of alienation is one of those concepts propounded by **Brecht's** theatre and made manifest in some of our plays.

The impact of **Brecht's** theatre on **Sa'ad Allah Wanūs**, one of the most competent Arab playwrights, forms the substance of the next article «**Manifestations of Alienation**» by **Mohamed Badawi**.

Wanūs, according to **Badawi**, was able through his use of elements from folk tradition and national history and through his knowledge of **Brecht** to create a political theatre, where the theatrical performance becomes an artistic, political and intellectual forum.

From the writer's analysis of **Wanūs's** most well-known plays, the conclusion is drawn that the theatrical text in its entirety presents a world of firm lines and fast colours, which centers around authority. This has determined the playwright to reduce the complex structure of actuality to a simplified representation.

From the theatre of alienation, or the epic theatre in general we turn with **Hafiza Mohamed Abd al-Mon'im** to the theatre of **Antonin Artaud**, whose name is closely linked with the **Theatre of Cruelty**, or the theatre of anxiety, anarchy and revolt against a world proceeding towards self-destruction. **Artaud** was not only a playwright, but also an actor, director and dramatic theoretician who tried to establish a metaphysical theatre which does not address the mind alone, but aspires to conquer the emotions through its exaggerated effects, its ability to absolve itself from conventions, to surrender to frenzied ravings, etc. **Artaud** tried to take the theatre back to its source in primeval modes of existence. In his rejection of human freedom, he demonstrates the relativity of our concepts of good and evil. Thus, he rejects the psychological



No^cmān 'Ashūr stresses the importance of the participation of the director in the author's creative vision. He, however, objects to calling the director «the master of the theatrical performance». He presents an overall picture of the Egyptian theatre, reviewing its early beginnings in translations and arabizations of drama texts, the initiation of playwriting at the hands of 'Abd'Allah al-Nadīm, and the interruption of this serious dramatic endeavour because of the British occupation of Egypt. Then he discusses the rise of musicals and farces during the British occupation, with the sole purpose of entertainment. He notes that the Egyptian theatre did not come to know the specialized director until the emergence of the George Abyyad Troupe. The writer pursues the line of the efflorescence of the theatrical movement following the 1919 revolution through the establishment of the Institute of Theatrical Arts and its impact on the theatrical movement during the following decades up to the 'fifties and 'sixties when a band of professional young dramatists appeared on the scene.

Finally, the writer presents his own private experience as one of the playwrights of this period, and deals with the special problems he faced with the directors he has worked with. He concludes by claiming that his most successful theatrical performances are those in which the director restricted himself to the text and the rendering of the playwright's vision.

The controversy concerning the question of the dramatic text and direction, which has been raging in these two studies, is once again pursued in this issue's symposium.

The next study highlights a new phase of the Egyptian theatre, during the 'sixties, which witnessed an inundation of theatrical productions. This active theatrical movement invigorated the idea of the quest for a theatrical identity which is independent of the conventional forms of the western theatre. 'Ibrāhīm Hamāda tells us in his study entitled «Tawfiq al-Hakīm and the Quest for a Theatrical Form» that this quest was initiated by two major playwrights. Yousef Idris in his well known articles in «al-Kātib» and Tawfiq al-Hakīm in his book

Our Theatrical Form. This study is a review of al-Hakīm's theory and ideas and an examination of his thoughts and concepts as expounded in his book.

Al-Hakīm presents his concept of an Arabic theatrical mould which must fulfil the following conditions:

It should be a suitable vehicle for the realization of all theatrical forms in use all the world over, be they dramatic texts or dramatic representations. It should originate from the tradition of folklore and it should use its tools.

Thus, al-Hakīm deals with three elements of this tradition (al-Turāth) and these are: al-Hakawātī (the popular narrator) al-Rāwī and al-Hākī (the narrator and the story teller respectively); al-Moqalidatī (the impersonator) al-Moqalid and al-Moqalidda (the male and the female impersonator respectively) and al-Madah (the eulogist). Al-Hakawātī's role is that of the traditional narrator. He makes his entry to announce the title of the play and the name of the playwright. Then he assumes the role of the narrator if the text permits it. In some cases, he announces the time and the place of the action, or explains a mysterious thing, or gives us an indication of the future course of the action. As for al-Moqalidatī (the impersonator), he provides improvised impersonations of individuals representing different social classes, relying mainly on his voice, gestures and facial expressions. For al-Hakīm he stands for the most important constituent in this suggested theatrical mould. If there is an impersonator of male characters, there also has to be an impersonator of female characters. As for the eulogist he is defined as one who moves from one village to another in the harvest season, singing religious songs. According to al-Hakīm he has but a secondary role.

Finally, the writer reviews al-Hakīm's practical applications of his theory to a few world drama classics. He concludes, however, that al-Hakīm's theory seems to be all but impossible, and that he has merely been staging a return to an early period of the Greek theatre, where one actor impersonated all the characters in the play.

THIS ISSUE ABSTRACT

Al-Hakim's treatment of myth is the topic that **Fouad Dawara** chooses to deal with in the third study in this issue – namely the resurrection of Isis by **al-Hakim**. He traces a number of elements in **al-Hakim's Isis** to their source in the original myth and in the different renderings of it. Because such a play is a rewriting of the original myth, the writer argues, it bears the vision of the playwright or his perspective. The researcher then tries to specify the playwright's contribution. One of the notable conclusions of the researcher is that **al-Hakim** in trying to clear the myth of the atmosphere of superstition which exploits the common people's ungrounded belief in the presence of miracles, manipulates the conflict between two behavioural patterns, one is related to befogged thinking, the politician's handy weapon, and the other to the faculty of reason as an infallible guide. This provides the basis of the conflict between means and ends.

The writer goes on to say that, when **al-Hakim** presents Set and his supporters as the victors in the contest with Isis and Hôrus, **al-Hakim** makes it clear that it is by means of trickery and bribery that the former triumph. The writer also points out that **al-Hakim** uses one of the characters of the play, that of **al-katib** as his mouthpiece to demonstrate that the triumph of evil is short-lived and that good has to triumph in its own right and because of its own power, and in conformity with the principles of Isis.

Thus the ancient Egyptian myth comes to life once again in Modern Egyptian drama. With this *resumé*, we conclude the first section in this issue. The second section begins by a study by the director **Sa'ad Ardash** entitled **The Theatrical Performance: the Dramatic Text and the Director**. This is the first of three studies in this section and it is particularly associated with the theatrical form.

In this study the writer points out that despite the fact that theatre is an art-form which depends primarily on the text, just like any other form of literature: fiction and poetry, it differs greatly from these purely literary art-forms, in the sense that a dramatic text comes alive on the stage only as a result of the co-operative activities of a number of artists,

foremost among whom are the actors and the director. Therefore, the written text is a genre of creative writing which differs vastly from «the theatrical performance», just as lifeless scripts differ from real life that throbs with vitality and excitement. From this perspective the director's work is to be considered creative and modern theatre cannot do without the directors' efforts. Because of this essential difference between the written text and the theatrical performance, it has become quite legitimate to talk about the freedom of the director in interpreting the playwright's text. Such freedom, however, is restricted as it is based on a number of specific criteria in such a way that the director's interpretation must not go beyond the text's ultimate objective. **Jacques Copeau**, the eminent French director, has summed up these criteria as quoted by the writer in the following:

The director does not create new ideas, he only rediscovers them.

The director translates the playwright's vision into action. The director has to read the text intelligently and take in all implied gestures.

The writer then stresses the importance of finding a minimal level of understanding and agreement between the playwright and the director concerning the thought-content of the play and its method of presentation. Finally the writer presents a number of significant anecdotes of his own experience as theatre director.

The previous study presents one of the points of view about an old but self-renewing issue put forward by a professional academic in the field of directing. What then is the playwright's view of the same issue?

No'man Ashur, the eminent playwright provides the answer in his article entitled **The Maker of the Dramatic Text and the Director of the Theatrical Performance**. This time, the issue is broached from the playwright's point of view, a point of view formulated on the basis of his experience.

THIS ISSUE

ABSTRACT

It is only natural that this special issue about drama should start with the beginning of drama in ancient Greece. This, however, is presented as a long-standing misrepresentation of facts.

The first study in this issue by **Hayam Abu Hussein** stresses this point and calls for a revision of facts especially after a number of European scholars have found documents and texts demonstrating that the first theatre in antiquity is the theatre known to Ancient Egypt.

The ancient Egyptian theatre is closely associated with the myth of Isis, Osiris and Horus which is one of the oldest religious myths known to Ancient Egypt. This theatre of Ancient Egypt is closely associated with the temple and the priests. At the time, the temple besides its religious function was an academy for scholarly research, a repository for secrets, and only on special occasions used throughout time as a theatre for enacting representations of the Isis myth.

This study deals with a number of dramatic versions of this myth, which reveal its rich dramatic potential as is evident in the ancient texts that have been found. The interpretation, analysis and elucidation of the purport of these versions pivot around two major themes: the first is of a political nature and the second is closely associated with the teachings of Osiris and the moral values he advocated.

Such was the Egyptian theatre in antiquity, but like many other aspects of Ancient Egyptian civilization it mysteriously disappeared. The spirit of this theatre, however, lay dormant for a long stretch of time until it re-emerged in the Middle Ages, in what came to be known as the theatre of **The Shadow Play**. Hence comes the rationale for the second study presented in this issue, by **Medhat al-Gayar** and entitled **The Theatre of the Middle Ages under Islam**. Al-Gayar starts off from an idea based on two major premises: first, the search for a theatre art-form in the tradition (**al-Turath**) must stem

from the text and not from the theatre milieu alone; the second is that the political, religious, social and intellectual climate in a given historical period as such makes it possible for a given literary genre to emerge and that every society has its own specific set of circumstances which distinguish this type of literary genre from its counterpart in another society.

In the present study the writer finds that he has to deal with dramatic texts from the repertory of the tradition (**al-Turath**) partly represented by «**al-Ta^cazu**» (lamentations) and partly represented by «**Babat**» (scenes) from shadow plays. In order to delimit his area of study, the writer restricts himself to such «**Babat**» (scenes) as have so far been handed down to us. He launches himself on an in-depth study of **Ibn Daniāl al-Muṣallī's** three best known **Babat**. He points out that they portray the distinguishing qualities of their age and that they did deeply influence the later makers of shadow plays. The writer, however, presents a comprehensive study of the aesthetic structure of **Babat Ibn Daniāl (Scenes from Ibn Daniāl)** coupled with an analysis of their form and content (themes). He also presents a linguistic analysis of their style, relating all this to a social vision, which places such imaginative writing in the context of a higher level structure in accordance with the concepts of generative structuralism.

Turning once more to the Ancient Egyptian myth and the drama that derives from it, we note that after a long absence, it has made an appropriate re-entry.

Tawfiq al-Hakim has been for a long time fond of the character of Isis, so much so that in his play **Scheherezade** he likens Scheherezade to Isis. Moreover, when he looks for an expression that portrays the beauty and purity of his protagonist Saniyya, in his novel **ʿAwdat al-Roh (The Return of the Soul)** he finds nothing better than to liken her to Isis. Finally, his infatuation with this character is crowned in his play that bears this name.



مركز تحقیقات کتاب و مرکز علوم اسلامی

طابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



Printed By:
General Egyptian Book Organization Press

FUSŪL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Editor :

EZZ EL-DIN ISMAIL

Editorial Manager :

SAMI KHASHABA

Editorial Secretariate

EITIDAL OTHMAN

Lay Out :

FATHI AHMAD

Secretariate

Ahmad Antar

Isam Bahiy

Mohammad Badawi

Consultants

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

Sh. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

**DRAMA
TRENDS AND ISSUES**

vol. II

no. 3

April - May - June - 1982.